twórczość

LISTOPAD 1958

Słonimski · Kazi-
Truchanowski · Ju-
rtwig · Poeci gru-
Tabidze, Jaszwili,
ize, Czikowani · Ta-
Nowakowski · Kazi-
mierz Wyka

twórczość

KWIECIEŃ 1958 ROK

4

twórczość

ROK XIV KWIECIEŃ 1958 NR 4

SPIS TREŚCI

Antoni Słonimski
EXEGI MONUMENTUM...
Str. 5

Julia Hartwig
NIEPAMIĘĆ BALLADA SIERPIEŃ W ORŁOWIE WALISZEWSKI
Str. 7

Kazimierz Truchanowski
MARTWA POGODA
Str. 10

Z poezji gruzińskiej

Tycjan Tabidze
WSCHODZI SŁOŃCE. ŚWITA (przełożył *Seweryn Pollak*)
OKROKANY (przełożyła *Wanda Grodzieńska*)
Str. 28

Paolo Jaszwili
POEZJA PORANEK (przełożył *Leopold Lewin*)
Str. 30

Georgij Leonidze
FLISACY MGŁY (przełożył *Leopold Lewin*)
Str. 32

Simon Czikowani
TOPOLA (przełożył *Leopold Lewin*)
Str. 34

Marek Nowakowski
TRZYCZWARTAK
Str. 35

Kazimierz Wyka
GAWĘDA NAD STAFFEM
Str. 49

Marian Jachimowicz
BORYSŁAW — ZAGŁĘBIE POETYCKIE
Str. 56

Jan Żurakowski
PAN LASOCKI CZYLI O WINAWERZE
Str. 75

Bronisław Wiśniowski
EUGENE O'NEILL
Str. 80

Polemiki

Stefan Morawski
O ISTOTNYCH PROBLEMACH ESTETYKI MARKSISTOWSKIEJ
Str. 94

Książka miesiąca

Janusz Sławiński
ANDRZEJA STAWARA SZKICE KRYTYCZNE
Str. 106

Wśród książek

OD RÓŻEWICZA DO SURREALIZMU — *Jerzy Kwiatkowski*
Str. 117

STARE I NOWE WIERSZE ANNY KAMIEŃSKIEJ — *Arnold Słucki*
Str. 121

W TERMITIERZE PRZED KOŃCEM ŚWIATA — *Jan Józef Lipski*
Str. 125

ROZMOWY O ŻYCIU — *Włodzimierz Maciąg*
Str. 128

DROBNA APOKALIPSA I PROSTY CZŁOWIEK — *Lech Budrecki*
Str. 130

JESZCZE JEDNO OBLICZE WARSZAWY — *Stefania Podhorska-Okołów*
Str. 135

O TAJEMNICY ODDZIAŁYWANIA — *Wojciech Natanson*
Str. 137

DZIECKO I SPRAWA POLSKA — *Zdzisław Najder*
Str. 139

Na widnokręgu

PRZEGLĄD PRASY — *Andrzej Kijowski*
Str. 141

BERGSON I LITERATURA FRANCUSKA — *Krzysztof Pomian*
Str. 144

W ROCZNICĘ FREUDA — *ab*
Str. 148

EPOKI KONIEC I POCZĄTEK — *Zdzisław Najder*
Str. 154

FALA NEOEKSPRESJONIZMU — *Barbara Rafałowska*
Str. 157

„MITOLOGIE" ROLANDA BARTHES'A — *zb*
Str. 160

Noty
Str. 163

Książki nadesłane
Str. 174

REDAKTOR NACZELNY:
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Wydawca: Warszawskie Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa"

Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.
Adres administracji: Warszawa, Foksal 16, tel. 6-52-21, 6-46-30, 6-46-21
Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Cena numeru zł 10.—

Zamówienia i przedpłaty na prenumeratę przyjmowane są w terminie do dnia 15-go mies poprzedzającego okres prenumeraty — przez: Urzędy Pocztowe, listonoszy oraz Oddziały i legatury „Ruch". Można również zamówić prenumeratę dokonując wpłaty na konto PKO 1-6-100020 — Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa ul. Srebrna

Cena prenumeraty:

kwartalnej	zł 30,—
półrocznej	zł 60,—
rocznej	zł 120,—

Cena prenumeraty za granicą jest o 40% droższa od ceny podanej wyżej. Przedpłaty na tę numeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu dawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, Wilcza 46 za pośrednictwem PKO Warszawa to Nr. 1-6-100024.

Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w sklepie przy ul. Wiejskiej 14 w Warsza Zamówienia z poza Warszawy należy kierować do Centrali Kolportażu Prasy i Wydawni „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego, Warszawa. Zam. 1543/c z dnia 8.3.1958 r.
Nakład 5613 egz. Druk ukończono w maju 1958 r. A-79.

Antoni Słonimski

EXEGI MONUMENTUM

Wpół obrócony stojąc na weneckich schodach,
Na których marmur wbiega szeleszcząca piana
(Wenecję zwłaszcza bardzo ci polecam,
Bo to i Tomasz Mann, i Szekspir razem),
Przed Tintoretta wstrzymaj się obrazem,
I zamyślone oczy przerzuć w stronę Swanna,
I tak stronica, co przed chwilą pusta,
Zaczerni się literą, aż niespodziewana
Owionie cię melodia Vinteuila z Prousta,
Zapach ostryg paryskich i kawy Floriana.
A jeśli nie dość będzie człowieczeństwa,
Zamknij to zdanie rzymskich cegieł łukiem,
Za norwidowym idąc rozstrzelonym drukiem
Z architektury przejdź do społeczeństwa.
I tak się związesz z przeszłością i losem,
Że przetrwasz chwilę, jak echo za głosem.
Echo minęło. Cóż zostanie?

Zostanie po mnie para butów,
Które wykonał mistrz nie lada,
Niejaki Codner Coombs and Dobbie,
Dwadzieścia jeden Jermyn Street,
I długo jeszcze mój zegarek
Wydzwaniać będzie swe tik-tak,
Bo trwalszy jest szwajcarski werk
Niż mego serca wątły wrak,
Dogasający już ogarek.
Szlafrok kupiony w Tel-Avivie,
Koszule z Tokio, garnitury,
Mój pled z kaszmiru żegnam tkliwie
I zapisuję wszystko w darze
Młodym warszawskim lowelasom.

Niech mnie odnajdą na bazarze
Braci Różyckich. Gdy sen głuchy
I wieczna mnie ogarnie mgła,
Niech po Warszawie moje ciuchy
Połażą jeszcze rok czy dwa...

Antoni Słonimski

Julia Hartwig

NIEPAMIĘĆ

Wyschło pióro Nadzieja jest jak żagiel biały
Pod którym morze kłębi się i nie wysycha
Ty jesteś jak dłoń moja wciąż ze mną i we mnie
Biegnę ty we mnie kreślisz niewyraźne znaki
Których odczytać nie chcę nie śmiem nie potrafię
Odchodząc więc bezsilna dojrzałością gardzę
Kiedyś też było morze w południe tak szumi
Co dzień w południe dawną przypomni chorobę
Nie pamiętam Jak błogo Kwiat kwiatem liść liściem
Żyć bezkarnie przeczuwać lecz nie schodzić na dno
Wyschło pióro Wspomnienie jest jak żagiel wątły
Pod którym morze kłębi się i nie wysycha
Koroną na tym morzu mój żal doskonały
Statek w światłach wysokich pośród nocy ciemnej
Przecięte kartki książki więc odwracam głowę
Ten statek to zaduszki i zarazem festyn
Jak blisko siebie święta karnawał i posty
Wyschło pióro Nadzieją wykarmione ptactwo
Nad morzem lecąc szumi i o nocleg prosi
Nad małą boją smutku która się oddala
Twoja twarz gasi świecę i słońce zapala

BALLADA

Odważny ten, co nie wie, że ono jest wszędzie,
Piękność go nie osłabia, nie wie, co to groza.
Ono ostrym zachwytem bije nas po twarzy
I spycha na dno klęski, kiedy noc zapada,
Thalassa, morze.

Wspiął się koń, klasnął żagiel, radość mnie poniosła,
Słonym powietrzem dysząc frunęły aniołki,
Rokokowy wianuszek niosła w dzióbku żołna.
Nagle wiatr strzaskał łódkę, zapiszczały mewy,
Gniewną pięścią o piasek uderzyło morze.

Wiatr przesypuje ziarna i liczy miesiące,
Oczarowana siedzę, tak trwają godziny,
Co dzień mi ścina głowę horyzont gwałtowny.
Biegnę tańcząc. Gdy ciemno, nikt mnie nie poznaje.
Stój. Głucho bije serce. Ono cię urzekło,
Thalassa, morze.

Ryba, co niema żyje, alga, która pachnie,
Karmione jadem rosną i sprzyja im zdrowie.
Ja głuchnę, kiedy szumi, kiedy cichnie, blednę.
Uciekam. Lecz mnie zawsze ku brzegom swym zwiedzie
Thalassa, morze.

SIERPIEŃ W ORŁOWIE

Przed tym błękitem i przed tą zielenią
ta pani tak się rozpromienia,
że jej odpromienić nie można,
wciąż świeci jak lampa złota.
Malutka Venus powstaje z piany
i słonecznik niesie nad głową jak tamburyn,
słonecznik jak słońce dojrzały.
A teraz tańcem znużona
na psich łapach Venus rudą głowę położy,
żagiel jej stopy miarowo będzie chłodził.

Gra orkiestra Mantovaniego,
znak, że już wieczór nadchodzi.
Ucieka Venus łaskotliwa przed gwiazdami.
Cała w dreszczach fal, w zapachu mocnym soli.
Wtedy zieleń i błękit bledną
i smutnieje pani rozpromieniona,
a pan w ubraniu białym, który nic a nic nie rozumie,
za pszczółką rzuca się w pogoń,
za pszczółką jak słoneczko tchórzliwą.
— Więc to tak — nadyma się wrzesień —
jeśli nawet najrozsądniejsi szaleją,
pora, bym ja teraz wkroczył na scenę,
we łby psiknął makowego oleju.

WALISZEWSKI

A ja się na tę zmienność zamierzę,
rozbiję szkło na Velasquezie, na Van de Veldem,
na rubensowskich aniołkach i wszystkich małych mistrzach morza,
poobracam do ściany te landszafty w restauracji kaszubskiej,
klasnę:
niech będzie Waliszewski permanentny,
niech trwa!
Mają być te zielenie jasne, które sobie błękitem płuczą gardło
jak gdyby cytra grała, ma być mitologiczna toaleta,
psy będą nosić w pyskach balony,
dzieci siusiać w werbenach tęczowo.
A bardzo grube panie, bielutkie, w biustonoszach,
wypną się na ten pejzaż morski
we śnie błogim, wśród łagodnych chrapań.

Julia Hartwig

Kazimierz Truchanowski

MARTWA POGODA

Działo się to w okresie martwej pogody. Martwa pogoda... Są takie dni na przełomie jesieni i zimy, kiedy powiadamy, że na świecie panuje martwa pogoda. Niebo przesłaniają wówczas płaskie, jednolite chmury, stojące w miejscu, jak zakotwiczone. Ale deszcz nie pada, wiatr również nie wieje; powietrze jest tak samo szare jak chmury i tak samo jak one nieruchome. Pod takim niebem najwyżej przeleci stadko jesiennych szczygłów i opadnie na poczerniałe od chłodów łopuchy i osty, by pożywić się ich nasionami. Pasąc się na suchych badylach, łapkami i piórkami zaczepiają się o haczykowate rzepy, trzepocząc kolorowymi skrzydełkami, by się oderwać od chwytliwych chwastów. Wtedy w powietrzu pełno fruwa kolorowych piórek, które powoli opadają na szarą, zmartwiałą ziemię i natychmiast gasną. Na takiej ziemi nic nie może utrzymać się dłużej niż jedną chwilkę, gdyż, spopieliwszy się, zmienia się w odrobinę szarego powietrza albo wsiąka w szarą ziemię jak kropla wody bez żadnego znaczenia. Aby taką ziemię ożywić, potrzebna by była wielka ulewa i mocne słońce. A tu ani ciepłego deszczu, ani radosnego słońca — martwota i pustka; drzewa, ogołocone z liści, stoją w zjesienniałym powietrzu bez żadnego wyrazu. Są nieme i martwe. Ale przyjdzie czas, gdy będą krzyczały wielkim głosem, gdy będą lamentowały i zawodziły, podobne do ciemnych piszczałek organowych, będą huczały pod wzburzonym niebem symfonie leśne i oratoria nocne, pełne rozpaczy i bólu, pełne skarg i narzekania. Na razie niczego nie zapowiadają, majaczą w przymglonym powietrzu, tak że niekiedy prawie zupełnie ich nie widać, albo ciemnieją jak dym snujący się nad ziemią.

Tak to wygląda ta martwa pogoda. Jeżeli patrzymy w taki dzień na oddalającą się w perspektywie ulicznej jakąś szarą postać, odnosimy wrażenie, jakby szła, jakby się poruszała. A tymczasem jest to złudzenie — postać ta nie idzie, tylko się chybocze i tak się chybocząc zamazuje się w przymglonej przestrzeni.

Ciśnienie atmosferyczne w tym czasie jest minimalne, a raczej wcale go nie ma, wskutek czego niektórzy ludzie, specjalnie skłonni do tego, unoszą się w powietrze i tkwią pod chmurami nieruchomo. Ale wystarczy, aby zrobili nawet nieznaczny ruch, by natychmiast z rozkrzyżowanymi rękami sunęli w marwym powietrzu, podobni do latawców lub olbrzymich ptaków, odlatujących na dalekie zimowiska, gdzie słońce, jeżeli nawet nie grzeje, to jest łaskaw-

e niż tutaj, gdzie nawet nie ma się pewności, czy istnieje za tymi płaskimi szarymi chmurami. Wewnętrzne ciśnienie u takich ludzi, ciśnienie ich fanta-i, jest większe niż ciśnienie atmosferyczne, stąd ta łatwość wznoszenia się powietrze, w górne regiony. Podnoszą się pod niebo niby osobliwe balony latawce i najczęściej leżą tam w cichej kontemplacji, przetrawiając to, czego okonali i czego nie dokonali w swym życiu. Otoczeniu — znajomym i nieznanym — wydaje się, że taki człowiek mocno stoi na ziemi obiema nogami, że st to jednostka bardzo przyziemna, bardzo realistyczna i konkretna, podczas dy wcale tak nie jest. Otoczeniu się wydaje, że taki „latawiec" załatwia jakieś teresy, że prowadzi z kimś, kogo ma pod ręką, rozmowę w określonej spra-ie, na przykład — omawia jakąś transakcję handlową, używając do trudnej gocjacji nie tylko swej wymowy, ale i odpowiednich gestów, podkreślanych z po raz ciemnym spojrzeniem i odpowiednio dobraną miną, w gruncie zaś eczy buja on sobie swobodnie pod niebem. Takich pozorów jest bardzo dużo, acznie więcej, niż nam się wydaje, a to dlatego, że najczęściej nie doceniamy dzkich możliwości. O jednym z takich „latawców" będzie mowa dalej. Tym-asem wróćmy do martwej pogody. Wyróżnia się ona przede wszystkim swym strojem. Każda pora roku posiada właściwy dla siebie nastrój — inny wio-ą, inny latem; jesień jest pełna zadumy, usposabia ludzi do rozważań filozo-cznych na tematy ludzkie i pozaludzkie, zmusza do zastanawiania się nad ciem, nad sensem i bezsensem istnienia, do robienia wciąż bilansu życiowego, rachunku i obrachunku z każdego przeżytego dnia. Ale na przełomie jesieni imy rzadko kto wpada w tego rodzaju zadumę, rzadko kto dokonywuje jakieś alizy. Najczęściej o niczym się wtedy nie myśli, a tylko na pozór wygląda to aczej. I tak się plecie życie od świtu do zmierzchu — puste, jałowe, bez akcen-w, bez akcydensów, byle do nocy, której zawierzamy swe życie i losy z taką ztroską, jakbyśmy byli nie dojrzałymi ludźmi, lecz dziećmi, które podkładają d policzek piąstkę i z błogim uśmiechem na ustach usypiają na nic niepomne. tymczasem winniśmy pamiętać, że noce są najniebezpieczniejsze, że wydzie-ą jakiś fluid, który, choć jest upajający jak haszysz lub napar z makówek, tyle jest niedobry, że zwodzi człowieka na ciemne manowce i włóczy go nich aż do zupełnego wyczerpania i zatraty. Dopiero gdy się obudzi nad ra-m i wróci do przytomności, wzdycha z ulgą i odgarniając znad czoła pozle-ane potem włosy, mówi sam do siebie: „O Boże, gdzież to ja byłem!".

W czasie martwej pogody najciekawiej toczy się życie, o ile można to tak reślić, w małych miasteczkach, w których cywilizacja nie zrobiła jeszcze po-pu i życie toczy się w nich tak samo jak w wiekach średnich, najwyżej jak wieku XIX. Bo w wielkich miastach życie toczy się sobie, a martwa pogoda pie. W owych to miasteczkach w czasie martwej pogody najczęściej można rzeć brodatych drwali, którzy, cuchnąc machorką i mokrym psem, wędrują ulicach z piłą i siekierą na ramieniu, wołając: „Drzewo piłować, drzewo!". chodzą na jakieś podwórko, ustawiają kozioł i zaczynają swą robotę. Piła, zepiłowując szczapę brzozową lub grabową, zgrzyta, wypluwając białe otrę-trocin, jak gdyby tylko to było najważniejszą jej czynnością, jak gdyby ko o to chodziło. Potem, gdy zgrzytanie piły ucichnie, pod uderzeniem sie-ry dźwięczą drobne drewienka, pachnące lasem aż do zawrotu głowy, aż do amienia, któremu w żaden sposób nie można się oprzeć.

A na dachu kominiarz wcale nie czyści kominów z sadzy, lecz siada na okop-

conym dymniku, podbródek opiera na dłoniach i pustym wzrokiem wpatruj się w szarzejącą przestrzeń. Gdyby go spytano, co tam widzi, z pewnością b nie odpowiedział.

W taką to pogodę panu Awariuszowi Wciśniętemu, urzędnikowi magistrac kiemu XII stopnia, przyśnił się pewnej nocy tak niedobry i niedorzeczny sen że gdy się obudził, nie miał ochoty na nic — ani na śniadanie, ani na papierosa który zazwyczaj najlepiej mu smakował na czczo. Gdyby nie poczucie obowiąz ku, co było u niego wrodzone, nie poszedłby nawet do biura: świat mu się od mienił tak gruntownie, że gdyby tak istotnie wyglądał, nie warto byłoby co kolwiek robić ani myśleć, a nawet żyć. Już nie mówiąc o tym, że życie w ta kim świecie nie posiadałoby żadnych żywszych akcentów, nie miałoby sensu gdyż byłoby jednym tylko koszmarem, jednym pasmem udręczeń; w takim świecie wciąż czułoby się na podniebieniu tylko gorycz, jak się czuje przeważ nie po przepiciu lub na skutek chronicznej niestrawności. Ale pan Awarius Wciśnięty nigdy więcej nie wypił niż dwa kieliszki. Trzeciego nie pił z zasady mówiąc: „Do trzech razy sztuka! Trzeci raz nigdy nie należy kusić złego. Sku sisz i już może cię nigdy nie opuścić". Fizycznie również czuł się dobrze. Sko ro jednak taki sen mu się przyśnił, to musiał coś oznaczać, gdyż takie rzeczy nie dzieją się bez powodu.

Obudziwszy się usiadł na brzeżku łóżka i trzymając w rękach skarpetk ziewał raz po raz, jakby chciał wyrzucić z siebie gniotący go koszmar nocy Długo rozważał w duchu, co taki sen mógł oznaczać. Że coś oznaczał, że co zapowiadał, nie ulegało najmniejszej wątpliwości. Mógł na przykład oznacza awans, ale tak samo mógł zapowiadać degradację do XIII stopnia, o ile ni zwolnienie z posady w ogóle. „Diabli to wiedzą!" — frasował się pan Wciśnięty zwłaszcza że sen ten był bardzo dwuznaczny i zawikłany. Nie taki na przy kład, jaki się przyśnił jego koledze biurowemu przed paru laty, a który si sprawdził z dosłowną dokładnością. „To to rozumiem!" — powiedział wted pan Wciśnięty. Koledze temu przyśniło się wówczas, że obudził się rano i kich nął i gdy kichnął, świat zawirował mu przed oczyma, po czym rozpadł si w drobne kawałki. Ledwo się obudził, opowiedział żonie ten niezwykły sen a żona mu na to: „Czeka cię jakaś wielka przygoda". „Ja też tak myślę" — odrzekł i ledwo to powiedział — siarczyście kichnął. Kichnięcie to jednak oka zało się w skutkach fatalne; zdążył jeszcze powiedzieć: „O...", po czym upad na poduszkę i w tej chwili wyzionął ducha. „Widzi pani, jak to jest — powie dział pan Wciśnięty do żony kolegi, gdy opowiedziała mu całe to zdarzenie — człowiek myśli coś innego, a dzieje się zupełnie coś innego." „A tak — zgodziła się żona kolegi — człowiek zawsze inaczej myśli, a inaczej się dzieje..."

Ale sen, jaki się przyśnił panu Awariuszowi Wciśniętemu, właściwie nie by tak bardzo koszmarny ani nieprzyjemny, żeby aż upaść na duchu. Przyśni ło mu się tej nocy, że jak zazwyczaj przyszedł rano do biura i jeszcze nie zdą żył rozpocząć urzędowania, kiedy został wezwany do naczelnika w jakiejś nie zwykle ważnej sprawie. Sekretarka naczelnika powiedziała mu przez telefon nie tyle podenerwowanym, ile smutnym głosem: „Pan naczelnik prosi pana do siebie". Pan Wciśnięty o nic nie pytał, choć miał ochotę zasięgnąć przynajmnie pobieżnej informacji, gdyż w głosie sekretarki brzmiał taki pośpiech, że racze

e należało przedłużać rozmowy. W tej chwili podniósł się od biurka, ale za-
ast pójść do naczelnika, sięgnął po teczkę z „bieżącymi sprawami"; sam nie
edział, co ma z nią zrobić: czy przejrzeć papiery, by przypadkiem nie zapla-
o się w nich jakieś nie załatwione i tym samym przedawnione pismo, czy też
a zamknąć ją w szafie, aby ktoś niepowołany nie grzebał się w jego papie-
ch. Zdarzało się nieraz, że któryś z kolegów, szczególnie starszy registrator,
ił zaglądać do jego teczki, a potem ni z tego, ni z owego mówił: „Panie Wci-
ięty, prośba o zezwolenie na trafikę już odleżała się dosyć długo i czas już
puścić ją na świat boży, jeżeli nie chce pan być wezwany do naczelnika na
zwaną rozmówkę". Stał więc pochylony nad teczką, ale w żaden sposób
e mógł sobie przypomnieć, co ma właściwie zrobić. W tej chwili niecierpli-
e zaterkotał telefon. Pan Wciśnięty odruchowo wyciągnął rękę, by podnieść
uchawkę, lecz nie wiadomo czemu nie zrobił tego. Gdy dzwonek zadzwonił
raz drugi, pomyślał, że jest najwyższy czas, by podniósł słuchawkę, i byłby
zrobił, gdyby nie ubiegł go starszy registrator, który skwapliwie podbiegł
telefonu i powiedział: „Tu starszy registrator. Tak. Słucham. Nie, jeszcze
e poszedł. Jest jeszcze w pokoju. Stoi nad teczką „spraw bieżących", jak-
wezwanie naczelnika wcale go nie dotyczyło. Tak, tak, zaraz mu po-
em... A może pani sama... Oddaję mu słuchawkę..." — i zwracając się
Awariusza powiedział: „To znowu do pana!", co powiedziawszy podał
słuchawkę. W słuchawce rozległ się najpierw mocny trzask, po czym sekre-
ka tym samym smutnym głosem i w dodatku brzmiącym nosowo, jakby mia-
silny katar lub przed chwilą płakała, powiedziała krótko: „Panie Wciśnięty,
już!". Znowu rozległ się w słuchawce suchy trzask, potem bulgotanie, jakby
ś odkręcił kurek z wodą. Pan Awariusz znowu o nic nie spytał, ostrożniutko
łożył słuchawkę na widełkach i podciągnąwszy oburącz spodnie, gdyż miał
ażenie, jakby opadały z niego, ruszył do drzwi. Ale wcale tak nie było, że
szył w stronę drzwi, to mu się tylko tak zdawało. W tej chwili podeszli do
go koledzy z takimi minami, jakby zamierzali złożyć mu kondolencje lub
nielić go do zrobienia pierwszego kroku. Gdyby i mimo to nie ruszył się
niejsca, wypchnęliby go z pokoju przemocą. Pan Wciśnięty spojrzał w okno:
ebo zalegały płaskie chmury i jakby zanosiło się na deszcz. Powietrze szarza-
bez żadnej perspektywy. Starszy registrator, nie patrząc mu w oczy, powie-
ał ostrożnie i jakby z namysłem: „Panie Wciśnięty, niech się pan wreszcie
ecyduje: albo — albo... Ostatecznie nie jest to takie straszne, jak się panu
daje. Oczywiście, wszyscy my tu bardzo panu współczujemy, ale innego
jścia nie znajdujemy. Sam pan wie...". „Właśnie, właśnie — skwapliwie pod-
wycili koledzy, klepiąc go z czułością po plecach i ramionach i ostrożnie po-
chając w stronę drzwi — sam pan wie..." Pan Awariusz spoglądał na nich
rzerażeniem, chciał coś powiedzieć, chciał wyrazić jakiś sprzeciw, lecz nie
trafił tego sprecyzować, w dodatku nie mógł wydobyć głosu z zaciśniętej
tani. Scena, jaka się działa w tej chwili w pokoju, wyglądała wprost piekiel-
: biuraliści napierali na niego coraz mocniej, coraz natarczywiej, chcąc mi-
wszystko wypchnąć go z pokoju, on zaś im się wywijał, usiłując pozbyć się
ciężaru, tak już na niego nacierali, chciał coś im wytłumaczyć, lecz oni na
nie zważali, niczego nie chcieli dostrzec ani zrozumieć, miny mieli ponure,
ć próbowali uśmiechać się do niego. W czasie tego szamotania się pan Wci-
ęty zrozumiał, że nie warto wdawać się z nimi w żadną dyskusję, nie warto im

niczego wyjaśniać ani tłumaczyć. Wystarczyłoby powiedzieć do nich jedno słowo, by zasypali go potokiem swej wymowy, słowami miałkimi i bez żadnego znaczenia, słowami-sieczką, słowami-pakułami, bzdurnymi i niepotrzebnymi niczego nie wyjaśniającymi. Wtedy na taki potok należałoby zareplikować, obojętne jak, ale zareplikować, i dyskusja trwałaby bez końca, rozpoczynaliby od nowa i raz po raz wracali do dawno omówionych kwestii, nawet do tych sprzed lat. Ludzie są jak automaty — pociśniesz guzik i taki samograj najpierw zaczyna zgrzytać, a potem gada, gada, gada... Nudzi bez końca. A najgorsze to to, że takie dyskusje zazwyczaj trwają bez końca. Wyciągają przy tej sposobności różne żale i urazy sprzed lat i starają się je załatwić. „Gdy o te sprawy chodzi, ludzie są pamiętliwi i nieustępliwi — myślał pan Awariusz z goryczą. — Zwłaszcza tacy!" Więc nie wolno było dopuścić do dyskusji, tym bardziej że nie wolno było dopuścić do trzeciego dzwonka, gdyż mogłoby to zakończyć się bardzo smutno. Teraz już niby worek wypełniony szmatami dał się wypchnąć za drzwi. Koledzy, depcząc mu po piętach, szli za nim krok w krok i coś bez przerwy mówili, o czymś przekonywali, zachęcali, ale było to już niepotrzebne, gdyż pan Wciśnięty ostatecznie zdecydował się pójść do naczelnika. Oczywiście, było to ładnie z ich strony, że tak go podtrzymywali na duchu, lecz prawdę mówiąc miał już dość tej gorliwości. Byłoby to nawet żenujące, gdyby z tego wszystkiego dalej korzystał. By się od nich oderwać, gwałtownie, niemal ze złością pchnął drzwi i znalazł się w korytarzu.

Panował tu półmrok; po obu stronach ciągnęły się liczne drzwi wiodące do różnych biur i wydziałów; na niektórych drzwiach wisiały tabliczki z napisami, na niektórych nic nie było, ale wszystkie posiadały numerację — parzystą po lewej stronie, nieparzystą — po prawej. W końcu korytarza paliła się malutka lampka elektryczna. Ale pan Awariusz Wciśnięty nie wiedział, czy oznacza to, iż był tam pokój naczelnika, czy paliła się w innym celu, na przykład dlatego, że korytarz tam się kończył. Mogła również spełniać taką samą funkcję, jak malutkie światełko nad drzwiami w teatrze lub kinie, ale również mogła tam tlić się jako swego rodzaju symbol — symbol czuwania, pogotowia, ostrzeżenia. „Trudno! — pomyślał patrząc na to światełko, które zdawało się oddalać, w miarę jak się posuwał mrocznym korytarzem. — Jakkolwiek jest, muszę tam iść, gdyż nie ma innego wyjścia!... Ach, Boże, że też to jest zawsze takie smutne!" Ruszył żwawiej, mijając liczne drzwi. Na niektórych spostrzegał tabliczki z napisem: „Wstęp surowo wzbroniony", na innych: „Wejście po uprzednim zameldowaniu się w sekretariacie". Po paru chwilach zupełnie opadł z sił i szedł wolnym krokiem, jak utrudzony wędrowiec. Myślał tylko o jednym, o tym, że został wezwany do naczelnika w niewiadomej sprawie. Cóż to będzie, gdy naczelnik zaskoczy go jakimś niespodzianym pytaniem? Czy potrafi dać mu odpowiedź? Czy się nie zająknie i nie poczerwienieje skonsternowany? Tego z góry nie można przewidzieć, tak samo jak nie można przewidzieć pytania naczelnika. „Nie jest tak źle! — pocieszał się w duchu. — Przecież ludzie zawsze zaskakują się nawzajem najprzeróżniejszymi pytaniami, nigdy niczego nie można przewidzieć ani uzgodnić, nawet gdy pytania ich są niewinne i osobiście nas nie dotyczą." Szedł długo, mijając bez końca liczne drzwi, ale światełko palącej się lampki ani na krok nie było bliżej, wciąż się oddalało i oddalało, ale tak nieznacznie, że prawie tego nie można było spostrzec — stawało się to wyraźne dopiero wtedy, gdy sobie to uświadamiał. Mżyło w mdłym otoku niby latarnia uliczna

w dalekiej perspektywie, przesłonięta mgłą, lecz nie jako drogowskaz, ale jako światełko ostrzegawcze. „Mój Boże!... — pomyślał pan Awariusz. — Czy doprawdy jest aż tak źle?"

W pewnej chwili obejrzał się za siebie i spostrzegł, że drzwi do jego pokoju były uchylone a w szczelinie tłoczyli się koledzy — głowa przy głowie. Wyglądało na to, jakby śledzili każdy jego krok, jakby go podglądali. Lecz gdy spostrzegli, że i on na nich patrzy, zaczęli przyjaźnie kiwać mu rękami i posyłać w powietrzu pocałunki. „Zawsze byli dwulicowi i tacy już pozostaną, niczego innego nie można się po nich spodziewać" — pomyślał pan Wciśnięty ze smutkiem. Nie odpowiedział na ich pełne przyjaźni gesty, lecz jeszcze niżej opuścił głowę. — „Tak to wszystko wygląda — myślał — i nie ma na to żadnej rady."

W tej chwili otworzyły się jakieś drzwi i na progu stanął kierownik biura „Nieściągalnych podatków", człowiek rozwiązłych obyczajów, ale miły w obejściu i zawsze bardzo grzeczny. Spojrzawszy na pana Awariusza spoza grubych okularów, w których przełamywało się światło dalekiej lampki, spytał: „Jednak pan idzie do naczelnika, drogi panie? Jednak pan się zdecydował? No dobrze, no dobrze! — dodał, ciężko sapiąc przez nos. — Wydaje mi się, że innego wyjścia nie ma i nigdy nie będzie. Czy pan to zrozumiał?" Pan Wciśnięty otworzył usta, by mu odpowiedzieć, lecz w żaden sposób nie mógł wydobyć głosu ze ściśniętej kurczowo krtani. Kierownik tymczasem informował kogoś przez ramię: „Tak, on idzie do naczelnika"... — na co ktoś stojący za jego plecami nieprzyzwoicie zachichotał: „Oczywiście, gdyż nie ma na to rady, panie kierowniku — powiedział, krztusząc się śmiechem pełnym złośliwej satysfakcji. — On będzie musiał zawsze tak iść. To już jest taki gatunek człowieka." „Czy jest pan tego pewny?" — spytał kierownik biura „Nieściągalnych podatków" i znowu błysnął zjadliwie grubymi szkłami okularów. „Jak najpewniejszy, panie kierowniku, jak najpewniejszy!" — zabeczał spytany, stojąc za plecami kierownika w głębi pokoju tak, że pan Awariusz wcale go nie widział. — „Istnieje gatunek ludzi, którzy, gdy idą nawet do samego prezesa, zachowują całkowitą godność osobistą. Ale są i tacy, którzy na samą myśl o byle naczelniku płaszczą się w duchu nie tyle z szacunku dla zwierzchnika, ile ze strachu i psiej uległości. Na samo słowo »naczelnik« dostają dreszczy i oczy ich zaczynają nieprzyjemnie łzawić. Znałem pewnego urzędnika, który zawsze, gdy był wzywany do naczelnika Wydziału, nigdy tam nie docierał, gdyż natychmiast dostawał wewnętrznego parcia i to tak silnego i długotrwałego, że godzinami siedział w ustępie, wobec czego naczelnik nigdy nie mógł go się doczekać. Tak to bywa i nie ma na to żadnej rady." „Powinien był co rano brać lewatywę, nie czułby wtedy parcia" — powiedział kierownik biura „Nieściągalnych podatków". „Tak — odrzekł jego rozmówca — z całą pewnością czułby się wtedy lepiej. Ale rzecz polegała na tym, że nigdy nie wiedział, kiedy będzie wezwany do naczelnika, natomiast codziennie nie mógł brać lewatywy, bo by go to bardzo osłabiło." „No, ostatecznie na coś powinien był się zdecydować" — powiedział z niezadowoleniem w głosie kierownik biura „Nieściągalnych podatków". „Nie, ten człowiek na nic się nie mógł zdecydować i tylko cierpiał" — odrzekł informator. „W takim razie trudno!" — powiedział kierownik, patrząc za odchodzącym panem Awariuszem Wciśniętym i kiwając ze współczuciem i politowaniem głową. Po chwili powiedział do niego głośno: „Jeżeli pan chce, mogę telefonicznie powiadomić naczelnika, że pan idzie. Jestem zaw-

sze gotów do wyświadczenia panu takiej grzeczności". Ale pan Awariusz nic mu na to nie odpowiedział i szedł z oczyma utkwionymi w nikłe światełko tlące się w końcu korytarza nad ledwo odznaczającymi się w mroku drzwiami. Szedł i szedł, światełko zaś ani o krok nie było bliżej.

Z tym się zbudził.

Siedząc teraz na brzeżku łóżka i trzymając w rękach skarpetkę, lecz nie mogąc się zdecydować na jej włożenie, rozważał w duchu sens tego snu. Nie wyciągnąwszy zeń żadnego logicznego wniosku, zawołał ściszonym głosem na żonę: — Pelciu! — Ponieważ żona się nie odezwała, pomyślał, że chyba poszła po zakupy, a wobec tego musiało być już dość późno i czas najwyższy iść do biura. Wciągnął pośpiesznie skarpetki, szybko się ubrał i bez śniadania pobiegł do biura. Idąc nie rozglądał się swoim zwyczajem wokoło, lecz patrzył pod nogi. Gdyby był rzucił okiem na niebo, przekonałby się, że w dalszym ciągu powlekały je szare i płaskie chmury, nie wróżące pogody. Byłby również przekonał się, że takie chmury przytłaczają nie tylko człowieka, ale nawet kamienice tłoczą do ziemi, która jest tak samo szara jak niebo, nie można więc niczego się spodziewać po takim niebie i takiej pogodzie. Lepiej więc zły humor złożyć na nie, niż doszukiwać się w sobie odciśniętego piętna złego losu.

Praca tego dnia szła mu opornie. Czuł się zmęczony, lecz nic mu wyraźnie nie dolegało. Siedział więc osowiały i zupełnie otępiały przy swym biurku. Starszy registrator podnosił od czasu do czasu głowę znad papierów i patrząc na Awariusza to przenikliwym, to również otępiałym wzrokiem oraz stukając niezatemperowanym końcem ołówka w biurko mówił ni to do siebie, ni to do obecnych w pokoju kancelistów, którzy coś pilnie pisali, jednosylabowy wyraz „tak", lecz ponieważ rozciągał go w nieskończoność, brzmiał on raz jak wyrok, raz jak wieloznaczna sentencja, która mogła oznaczać coś jeszcze gorszego niż wyrok. Tak już jest, że niekiedy najniewinniejszy wyraz urasta do niebywałych wymiarów, brzmi groźnie i przez swą wieloznaczność nabiera cech druzgocących. Toteż gdy starszy registrator wymawiał swoje długie „taaak!", pan Wciśnięty czuł w sercu taki niepokój i rozdrażnienie, iż zdawało mu się, że jeśli starszy registrator jeszcze raz je wypowie, nie będzie mógł dłużej nad sobą panować i popełni jakieś szaleństwo. Już, już miał powiedzieć: „Przestań pan!", gdy weszła woźna niosąc na tacy herbatę, co do pewnego stopnia rozładowało napiętą sytuację. Starszy registrator ocknął się w tej chwili z zadumy, szybko odłożył ołówek, odsunął na bok papiery i mówiąc do woźnej: „Dla mnie dziś proszę o trochę słabszą" — rozprostował ramiona. Gdy woźna podała mu szklankę leciutkiej jak słomka herbaty, zatarł ręce i w tej chwili zaczął pić, spoglądając po obecnych znad szklanki i podnosząc wysoko do góry swe mocno już szpakowate i gęste brwi.

Na korytarzu panowała cisza, tylko od czasu do czasu gdzieś w głębi stuknęły drzwi.

Pan Awariusz Wciśnięty dopiero teraz ochłonął, lecz mimo to czuł się niewyraźnie, jakby coś przeczuwał, lecz co — sam nie wiedział. Cały czas niespokojnie spoglądał na telefon.

Młody kancelista długo wahał się w wyborze szklanki: coraz to wyciągał rękę po którąś, lecz natychmiast cofał. Wreszcie wziął stojącą na tacy najbliżej, spojrzał na nią pod światło i powiedział do woźnej:

— A dla mnie na odmianę trochę więcej esencji.

Gdy woźna bez słowa nalała mu z czajnika pół szklanki esencji i dopełniła dą z imbryka, usiadł na swoim miejscu i pijąc drobnymi łykami gorący na- odezwał się do pana Awariusza:
— Panie kolego, herbata panu ostygnie.
Pan Awariusz wziął szklankę, lecz nie pił, tylko przeglądał papiery w swej zce „Sprawy do załatwienia". Starszy registrator, nie opuszczając brwi, spojł na okno i powiedział, przełykając głośno herbatę:
— Zanosiło się na deszcz, ale jakoś nic z tego.
— A to już zawsze tak jest, że na coś się zanosi, lecz się nie ziszcza — niechnął się młodszy kancelista. — Ale niech się pan nie martwi — może ść w najmniej przewidzianej chwili.
— Ja też tak myślę — odpowiedział starszy registrator, pan Awariusz zaś czuł mdlenie w dołku i pomyślał: „Jeżeli zadzwoni telefon — zemdleję". Ale efon nie zadzwonił i w milczeniu pili herbatę.
Kancelista, który miał biurko bliżej okna, wciąż spoglądał na nieruchome bo. Przy tej sposobności widział grupkę wyrostków, którzy, gdy tylko spozegli, że na nich patrzy, zaczęli kiwać mu przyjaźnie rękami, jak gdyby, wyawszy się na wagary, również i jego zapraszali, po czym zaczęli wygrażać nieprzyzwoicie, grać na nosie, „strugać marchewkę" i pokazywać język. ncelista odwrócił się plecami do okna, nie chcąc patrzeć na łobuzerskie miulicznków, którzy siali zgorszenie i zakłócali spokój; przechodnie oglądali na nich i z oburzeniem wzruszali ramionami. Kancelista zaś siedząc teraz y swym biurku słyszał, jak chłopcy trzykrotnie krzyknęli „hurra!", po czym częli skandować:
— A my stąd nie odejdziemy i będziemy pana drażnili, aż panu oko zbie-e!...
„Czy naprawdę nie ma na nich sposobu?" — pomyślał kancelista, zagłębiasię w papierach rozłożonych na biurku.
Teraz zadzwonił telefon, ale pana Awariusza nie poproszono do aparatu. le jeszcze może to nastąpić" — rozjątrzył się w duchu i patrzył spode łba na rny aparacik wiszący na ścianie; wyglądał jak jakieś olbrzymie żuczyo, które wgramoliło się na ścianę i tak zamarło, ale niekiedy ożywało i brzęało niemile.
Urzędowanie dobiegło końca i pan Awariusz Wciśnięty powoli powlókł się domu. Idąc trochę się rozruszał i poczuł się teraz raźniej. Tylko raz spojrzał niebo, lecz żadnej zmiany w nim nie dostrzegł — chmury w dalszym ciągu ały płasko, nie wróżąc ani deszczu, ani zmiany pogody.
Dotarłszy do kamienicy, w której mieszkał na drugim piętrze, powoli ruszył nogami na górę. Na dół zbiegała mała dziewczynka; płowe jej warkoczyki wplecionymi w nie różowymi wstążkami fruwały za nią w powietrzu. rzawszy pana Wciśniętego, pisnęła cieniutkim głosikiem:
— Dzień dobry panu! Pan dopiero na obiad? A ja już jestem po obiedzie, a!... — zakończyła już na dole i znikła tak szybko, że pan Wciśnięty nie zdął jej nic odpowiedzieć.
Otworzywszy drzwi kluczem, który miał na długim łańcuszku, wszedł do ętrza i stanął na progu pokoju zdumiony. Dłuższy czas nie wiedział, czy daśni, czy jest to rzeczywistość: w pokoju zastał niezwykłą przemianę. Była a niewielka, lecz oczywista i nie budząca żadnych złudzeń — pod ścianą

w pierwszym pokoju stała kasa pancerna pomalowana na brudno-zielony kol
i polśniewająca niklowymi okuciami.

Nie spuszczając z niej wzroku, pan Awariusz zrobił parę kroków w głąb p
koju i zatrzymał się pośrodku. — Hm!... hm!... — bąknął pod nosem, po czy
wrzasnął tak głośno, że szkło w serwantce zabrzęczało:

— Pelciu!...

Nic, żadnej odpowiedzi. Po raz drugi zawołał już ciszej:

— Pelciu!...

Wydało mu się, że rozległo się jakby cichutkie westchnienie żony: — Co, koch
nie? — ale ponieważ nie zastał żony ani w drugim pokoju, ani w kuchni, prze
pomyślał, iż mu się tylko wydawało, że żona powiedziała: „Co, kochanie?".

Stwierdziwszy, że żony nie ma w mieszkaniu, wyszedł na klatkę schodow
i zapukał do sąsiadów z naprzeciwka. Drzwi otworzyła mu kobieta ze śmies
nym koczkiem na czubku głowy, miała na sobie fartuch, w który wyciera
mokre ręce. Pan Awariusz, ukłoniwszy się jej grzecznie, spytał, czy nie widzia
żony.

— Rano poszedłem do biura bez śniadania — wyjaśnił. — Teraz przychod
i znowu jej nie ma.

Sąsiadka odpowiedziała, że nie spostrzegła, by pani Pelagia wychodzi
z domu.

— W takim razie może pani wie, kto i kiedy wstawił nam kasę do pokoju?
spytał pan Awariusz Wciśnięty, czując w dołku mdlenie, ale sam nie wiedzi
czy było to ze zdenerwowania, czy też na skutek głodu.

— Jaką kasę? — zdziwiła się sąsiadka. — Nikt żadnej kasy nie wstawi
Drzwi miałam otwarte na klatkę schodową od samego rana, bo mi się mię
przypaliło, ale nie widziałam żadnej kasy ani ludzi, którzy by ją wnosili. Pa
chyba się przywidziało.

— Wcale mi się nie przywidziało — odrzekł pan Wciśnięty. — Niech pa
sama popatrzy! — To mówiąc szeroko otworzył drzwi swego mieszkania.
Widzi szanowna pani, że taka rzecz nie może się przywidzieć — dodał, ust
pując na bok. Sąsiadka ostrożnie zajrzała do wnętrza, nie przestępując jedna
przez próg, i powiedziała:

— A rzeczywiście!...

— No to co to może być? — zafrasował się pan Wciśnięty. — Rano poszedłe
do biura, teraz przychodzę i widzę — kasa... To jakiś kawał czy co? Po co
kasa i to w dodatku pancerna, ogniotrwała?

— Jeżeli już kasa, proszę pana, to tylko pancerna i ogniotrwała — uśmiec
nęła się sąsiadka i w tej chwili cofnęła się od drzwi.

— Ale po co mi, szanowna pani, kasa? Nic innego, tylko ktoś zrobił
kawał.

— Nic panu na to nie potrafię powiedzieć — rzekła sąsiadka. — Może
jakaś pomyłka...

— Chyba że pomyłka — powiedział pan Awariusz. — Ale jeżeli istotnie ta
jest, to jest to gruba pomyłka.

— Niech pan jeszcze dozorcy spyta — poradziła sąsiadka i wróciła do siebi
zamykając za sobą drzwi na klucz i zakładając łańcuch. W powietrzu czuć by
przypalone mięso. Panu Awariuszowi jednak już odechciało się jeść. Zsze
na dół i spytał dozorcy, kto wstawił do jego mieszkania kasę pancerną.

— Nikogo nie widziałem — odrzekł dozorca. — I żadnej kasy nikt nie wsta-ał. Nikt obcy nie kręcił się po podwórku. Siedzę wciąż w oknie; jakby coś kiego, to bym przecie widział. Może żona panu powie.
— Nie ma żony — mruknął pan Wciśnięty. Wrócił do domu, usiadł przy ole w kapeluszu i płaszczu, z postanowieniem, że zaczeka na powrót żony, tedy cała sprawa się wyjaśni.
„Pewno poszła do tej przyjaciółki, o której mówi, że jest niemożliwie głupia, e żyć bez niej nie może" — pomyślał, opierając skroń na dłoni.
— Czemu nie bierzesz sobie obiadu? — posłyszał przytłumiony głos, który ydał mu się głosem żony, tylko jakby się wydobywał spod materaca lub afy. — Przecież widzisz, że nie mogę ci podać. Wy, mężczyźni, wszyscy jesteś-e jednacy — każdy tylko czeka, by mu każdą rzecz podsunąć pod nos.
Pan Awariusz rozejrzał się po pokoju, spojrzał nawet na sufit i powiedział:
— Pelciu, cóż to za żarty?
— Nie są to żadne żarty, tylko nieunikniona konieczność...
— Pierwszy raz słyszę, by żarty były koniecznością — opryskliwie odrzekł ałżonek.
— Zapewniam cię, kochanie, że nie są to żarty.
— Tylko co?
— Tylko to, co widzisz...
— Wyjdź z ukrycia, a wtedy porozmawiamy — powiedział małżonek, zsu-ając z czoła kapelusz, jakby nie siedział w domu, lecz w karczmie.
— Ja wcale nigdzie się nie ukryłam.
— Tylko co? — spytał pan Awariusz.
— Stoję tuż-tuż przed tobą, tylko ty... Ach, mój Boże!... Tylko ty...
— Pelasiu! — zaniepokoił się pan Awariusz. — Czyżbyś umarła i stoisz zede mną jako duch?...
— Ależ nie! — zaprzeczyła żona. — Co ty wygadujesz? Wcale tak nie jest! rzecież wczoraj wieczorem rozmawialiśmy ze sobą, potem zaparzyłam ci ziółka noc, więc kiedy miałam czas umrzeć?
— Czy ja wiem!... — zawahał się pan Awariusz Wciśnięty. — Człowiek je, żyje i raptem zgaśnie, jak dopalona świeczka. Nigdy nic nie wiadomo...
— To jest co innego — odrzekła żona. — Ale ja nie zgasłam.
— Tylko co? — spytał pan Awariusz.
— Tylko... — zawahała się pani Pelagia. — Spójrz na mnie, to się przekonasz.
— Od pół godziny rozglądam się na wszystkie strony i nic, prócz kasy, nie idzę.
— No właśnie, no właśnie!... — ucieszyła się żona i nagle: — Ale ty właści-ie nigdy nie przyjrzałeś mi się dokładnie. Teraz to widać zupełnie wyraźnie. ak, tak, kochany Awariuszu, muszę ci to powiedzieć z całą otwartością. Mężo-ie rzadko kiedy przyglądają się swym żonom — ich oczy wciąż błądzą nie-rzytomnie po różnych manowcach, że tak powiem, wciąż wypatrują nowych wabów — a to pięknych piersi, a to zgrabnych nóżek, a to jeszcze czegoś in-ego, a nie widzą tego, co mają na codzień, i nie zdają sobie sprawy z tego, że obak się lęgnie i w bujnym kwiecie...".
Pan Awariusz chciał odpowiedzieć, że skoro się lęgnie i w bujnym kwiecie, co dopiero mówić o kwiecie zwiędłym, ale się pohamował, by nie zadrażać rozmowy.

— Nic nie rozumiem — powiedział ze zniecierpliwieniem.

— Właśnie widzę, że nie rozumiesz — westchnęła żona. — Może w takim razie powiem ci inaczej.

— No, nareszcie! — wykrzyknął pan Awariusz. — Rzeczywiście, trzeba było od razu mówić inaczej, dawno byśmy doszli do jakiegoś porozumienia.

— Dobrze — zgodziła się żona. — Ale szczerość za szczerość...

— Szczerości lub nieszczerości nigdy nie da się wymierzyć ani odważyć — powiedział pan Awariusz.

— Oczywiście! — rzekła żona. — Ale jeżeli z góry powiemy sobie, że będziemy rozmawiali szczerze, to to, co sobie powiemy, należy brać „tak za tak".

— No więc zgoda!

— Powiedz mi, mężu kochany, czy zawsze oddawałeś mi wszystkie pieniądze, jakie kiedykolwiek zarobiłeś w sposób legalny czy nielegalny? — po chwili milczenia spytała żona.

— N-tak! — powiedział pan Awariusz. — Zawsze oddawałem ci wszystkie pieniądze...

— I nigdy nie zostawiłeś sobie jakiejś choćby małej kwoty na własne przyjemności?

— Nig... to jest jeden raz coś tam zostawiłem, ale kiedy zaczęło dręczyć mnie sumienie, że cię okradłem, to nawet niewielką tę sumkę ci oddałem.

— Widzisz, niedobrze się stało, żeś tak zrobił — powiedziała żona. — I dlatego się stało...

— Co się stało? — zaniepokoił się małżonek.

— To, że twoje postępowanie zemściło się na mnie.

— Znowu cię nie rozumiem — powiedział pan Awariusz.

— Widzę to i właściwie nie wiem, jak do ciebie mówić — westchnęła ciężko żona. — Nie jesteś w stanie zrozumieć nawet rzeczy prostych. Przepraszam cię kochany Awariuszu, ale obawiam się, by twój obecny stosunek do mnie nie okazał się taki sam, jak stosunek pewnego pieska do jego pani, a naszej znajomej z widzenia.

— Jakiego pieska? Jakiej znajomej? — zniecierpliwił się małżonek. — Co ty wygadujesz?

— Nie gniewaj się, mój drogi, zaraz postaram się wyłożyć ci to dokumentnie — łagodnie powiedziała żona. — Czy pamiętasz tę otyłą panią, która codziennie przechodziła pod naszymi oknami, prowadząc na jedwabnej smyczy malutkiego czarnego kundelka, takiego pokurcia, który szedł na smyczy, nie bardzo zdając sobie sprawę z doniosłości tego faktu? Patrząc na codzienny spacer tych dwojga, mówiłeś zawsze: „Co za śmieszna para!".

— Pamiętam — odrzekł pan Awariusz. — Ale co to ma do rzeczy?

— Właściwie nic by nie miało — odrzekła małżonka pana Awariusza — gdyby nie kryła się w tym pewna i to nie bardzo odległa analogia. Otóż ta pani... jakby ci to powiedzieć? — przestała z pieskiem wychodzić na spacery.

— Dlaczego przestała? — spytał pan Awariusz.

— Dlatego, że już nie mogła — odrzekła żona.

— Znudziło się jej czy zachorowała? — spytał małżonek.

— Ani jedno, ani drugie — przestała istnieć jako taka...

— Aha, umarła — domyślił się pan Awariusz.

— Powiedzmy, że umarła, choć w tej chwili wolałabym określić to inaczej.

— Mniejsza o to — powiedział małżonek. — No i co dalej?

— Kiedy otyła pani, właścicielka pieska-pokurcia, przestała istnieć jako aka, ale nie przestała istnieć pod innym względem, piesek bardzo się zanie-okoił i zaczął szukać swej pani. Mając do swej dyspozycji pamięć i węch, co rawda skażony, biegał po wszystkich ścieżkach i ulicach, którymi niegdyś rzechodziła jego pani, wiodąc go na jedwabnej smyczy, aż dobiegł do miej-ca, że się tak wyrażę — ostatecznego i tu się zatrzymał. Piesek dzięki swemu węchowi zrozumiał, że jest to kres wędrówki, z jednej strony jego, z drugiej — ego pani, lecz nie zrozumiał istoty tego faktu... Należałoby wybaczyć mu to ego niezrozumienie, gdyby... Otóż to — gdyby!... W miejscu, do którego do-iegł, nie było jeszcze żadnego wyraźnego znaku, który by mówił: „Stój, zdejm z głowy nakrycie i pogrążywszy się w zadumie chwilą milczenia uczcij to więte miejsce", to znaczy, że nie postawiono tu jeszcze żadnego monumentu, epitafium czy czegoś w tym rodzaju. Aby jednak miejsce to się nie zatarło, bo o to bardzo łatwo — ludzka pamięć jest taka nietrwała! — wkopano w ziemię prowizoryczny słupek dębowy czy jakiś inny. Choć zawieszono na nim tabliczkę olaszaną z odpowiednimi danymi personalnymi, to dla pieska-pokurcia nie niało to żadnego istotnego znaczenia. Pokurć najpierw dokładnie obwąchał ałe to niewielkie miejsce wraz ze słupkiem i gdy skończył tę auskultację właś-iwą wszystkim psom, zwyczajem wszystkich osobników psiego gatunku pod-niósł tylną nóżkę i... Nic zdrożnego w jego pojęciu nie zrobił, zostawił tylko nak, że tu był, i na tym koniec... Ale czy pojmujesz, kochany Awariuszu, jak w naszym zrozumieniu miejsce to zostało pohańbione, jak zostało zbezczeszczo-ne miejsce, w którym spoczywała owa pani; jak już z góry został spostopono-wany monument, który miał stanąć w niedalekiej przyszłości, by dać świade-ctwo, iż owa pani nie była cieniem na naszej smutnej ziemi, lecz istotą żywą i miłosiernego serca... Na razie symbolizował to drewniany słupek... W tym spostponowaniu widzimy tyle ślepej niesprawiedliwości i ślepej ironii, że nie mogę o tym spokojnie mówić.

— Nie widzę powodu do oburzania się na postępek małego, głupiego pieska, który w swoim zrozumieniu nie zrobił nic złego ani zdrożnego — powiedział pan Awariusz.

— Ależ oczywiście, drogi Awariuszu! — skwapliwie potwierdziła małżon-ka. — Jednak zgodzisz się, że fakt pozostaje faktem i to faktem dla otoczenia wielce niemiłym. Lecz nie o to mi w tej chwili chodzi, ale o to, drogi mój mężu, że obawiając się, by coś podobnego z twojej strony mnie nie spot-kało, choć, oczywiście, moja sytuacja jest cokolwiek inna, to jednak oba-wiając się...

— *Sapienti sat!* — krzyknął małżonek, zrywając się od stołu, przy którym dotąd siedział spokojnie. — Tej obelgi już nie zniosę! To jest niesłychane! Od-dawałem ci wszystkie pieniądze, a ty...

Chwilę panowała zupełna cisza, po czym pan Awariusz, sapiąc gniewnie przez nos, powiedział:

— Właśnie! To niesłychane! Porównywać mnie z jakimś tam kundlem. Mie-liśmy rozmawiać szczerze, ale nie oznacza to, że masz mi prawo wygadywać impertynencje. Poza tym przestań bawić się ze mną w ciuciubabkę. To nie sztuka wygadywać niestworzone rzeczy z ukrycia. Żądam, abyś stanęła przede mną bez żadnego parawanu i porozmawiała tak jak żona z mężem.

— Przecież stoję, drogi Awariuszu, tylko że ty nie chcesz czy nie potrafis mnie dostrzec i dlatego opowiedziałam ci tę historię z pieskiem.

— Drogi, drogi Awariuszu! — przedrzeźniał małżonek. — Miękniesz i po korniejesz, gdy przemawia się do ciebie w sposób stanowczy. Ale przedtem porównałaś mnie z kundlem, który podnosi tylną nóżkę i obsikuje monument

— No widzisz, żeś mnie nie zrozumiał — ciężko westchnęła żona. — Nigdy mnie nie rozumiałeś.

— Więc mówię do ciebie po raz ostatni: jeżeli nie wyjdziesz z ukrycia i nie porozmawiasz ze mną po ludzku, nie będę wdawał się z tobą w jałową dyskusję

— Powiedziałam ci już, że jest to rzecz niemożliwa. Domagając się niemożliwości nie tylko mnie, ale i siebie stawiasz w sytuacji tak przykrej, że słów mi brak, by to wyrazić. Ale trudno wymagać czegoś, co jest ponad siły urzędnika XII stopnia uposażenia.

Pan Awariusz Wciśnięty zniósłby jeszcze wiele, tylko nie to, ta złośliwa przymówka dopełniła miary. Nie mówiąc więcej ani słowa, pełen oburzenia wyszedł do sąsiedniego pokoju, gdzie w ubraniu i w butach położył się na łóżku i nawet nie poczuł, kiedy zasnął bez obiadu, bez kolacji.

Jeszcze jakiś czas słyszał jakby pociąganie nosem (żona widocznie płakała), ale wkrótce zasnął twardym, kamiennym snem i spał bez żadnych majaczeń do rana.

Obudził się wcześnie rano następnego dnia, jakby wcale nie spał; ubrał się pośpiesznie i poszedł do biura. Przechodząc przez pierwszy pokój, spojrzał ukradkiem na kasę — stała na swym miejscu.

Niebo tego dnia było tak samo jak wczoraj przesłonięte płaskimi chmurami — ani deszczu, ani wiatru — martwa pogoda. Gdy panuje taka pogoda, ludzie są osowiali i senni.

Pan Awariusz Wciśnięty położył na biurku teczkę „Sprawy bieżące", lecz nie był w stanie cokolwiek robić — siedział na niewygodnym krześle bez jednej myśli w głowie, choć wyglądał tak, jakby rozważał jakąś bardzo trudną kwestię. Młodszemu kanceliście raz po raz łamał się ołówek; wyjmował z kieszeni scyzoryk, otwierał ostrze, długo przyglądał mu się pod światło, jakby w nim szukał przyczyny łamania się ołówka, po czym, wzdychając ciężko, brał się do uważnego temperowania. Kancelista siedzący bliżej okna podnosił głowę znad papierów i patrzył na martwe, szare niebo. Równocześnie widział grupkę uliczników, którzy grali na nosie, „strugali marchewkę" i krzyczeli:

— A my będziemy pana drażnili tak długo, aż panu oko zbieleje. Wcale stąd nie odejdziemy i będziemy stali, jak długo nam się zechce!

Telefon ledwo brzęczał. Gdy starszy registrator podnosił słuchawkę i przykładając ją do ucha mówił: — Tu starszy registrator. Słucham! — słyszał tylko stękanie, jak gdyby jakiś jąkała nie mógł wymówić trudnego słowa. Starszy registrator zachęcał go do wypowiedzenia tego słowa z wielką cierpliwością i wyrozumiałością, mówiąc: — Tak, słucham, słucham!... — Niestety, zniechęcony i rozczarowany odkładał słuchawkę i brał się do pracy, która w żaden sposób mu nie szła. Młodszy kancelista złamawszy ołówek nie wiadomo już po raz który, położył go na kałamarzu i przeciągając się tak, że wszystkie kości w nim zachrzęściły, powiedział:

— Wściec się można z taką robotą i z takim dniem! Jeżeli coś się nie stanie, na przykład nie spadnie deszcz albo nie zacznie wiać wiatr, to dłużej tego nie zniosę i albo się rozchoruję, albo wezmę urlop i pojadę do narzeczonej...

Chwilę milczał, po czym zaproponował:
— Możebyśmy opowiadali kawały? Mam parę bardzo pikantnych, ale opo-em je na zakończenie. No, pan registrator ma głos...
Nikt mu nie odpowiedział na tę propozycję, pióra skrzypiały po papierze ikt nawet głowy nie podniósł.
Znowu zabrzęczał telefon. Starszy registrator podniósł się ze swego krzesła, z nie podszedł do aparatu, tylko wykonał parę gimnastycznych ruchów i zno-u usiadł przy biurku. Wziął pióro do ręki i zaczął coś pisać z wielką uwagą. reśląc powoli wielkie i okrągłe litery, końcem języka zwilżał wargi i mrugał rozumiewawczo sam do siebie, jakby pisał do kogoś list naszpikowany poin-mi, które tylko on jeden był w stanie zrozumieć. Młodszy kancelista patrząc niego myślał: „Stary lubieżnik!", sięgał po ołówek i przyglądał mu się tępym zaciekawieniem. Pan Awariusz Wciśnięty siedział nieruchomo przy oim biurku, niczym pająk pośrodku rozpiętej pajęczyny, do której w czasie artwej pogody nie wpadał żaden owad.
— A woźna jak nie przychodzi, tak nie przychodzi z herbatą — powiedział łodszy kancelista spoglądając na drzwi.
— Uhm!... — mruknął starszy registrator, nie przerywając pisania. — A po-inna już być.
Kancelista siedzący bliżej okna spojrzał na niebo — ulicznicy nie wyma-iwali rękami i nie wykrzykiwali nieprzyzwoitych słów, ale stali stłoczeni grupkę — widocznie nad czymś się naradzali.
Telefon ledwo brzęczał, toteż nikt nie podnosił słuchawki.
W tej chwili drzwi się otworzyły i do pokoju wkroczyła woźna trzymając rękach tacę, na której stały imbryk, czajnik i kilka szklanek. Bez słowa po-eszła do biurka młodszego kancelisty, postawiła tacę i zaczęła nalewać erbatę.
— Dla mnie dziś trochę mocniejszą — powiedział młodszy kancelista i po-ylając się nad tacą swoim zwyczajem zaczął wybierać szklankę, nie mogąc ecydować się na żadną. Woźna nalała pół szklanki ciemnej esencji, dopeł-ła wodą z imbryka i postawiła przed kancelistą.
— Dla mnie również — powiedział starszy registrator. Pan Wciśnięty oraz ncelista siedzący bliżej okna nic nie powiedzieli. Woźna porozstawiała na urkach szklanki, wzięła tacę z czajnikiem i imbrykiem i bez słowa wyszła pokoju.
— Straszna baba! — mruknął młodszy kancelista, patrząc na szklankę pod iatło, które ledwo się sączyło przez martwe okno.
— Dlaczego straszna? — spytał starszy registrator.
— Bo weszła bez słowa, wyszła bez słowa; ani dzień dobry, ani do widzenia, i smacznego — wyjaśnił młodszy kancelista.
— A pan powiedziałeś coś do niej? — spytał kancelista siedzący bliżej okna.
— Co miałem powiedzieć? — zdziwił się młodszy kancelista.
— Na przykład: dziękuję! — odrzekł kancelista siedzący bliżej okna.
— A rzeczywiście! — uśmiechnął się z zakłopotaniem młodszy kancelista przytykając szklankę do ust powiedział: — Zimna!
Mocniej i niecierpliwie zabrzęczał telefon. Starszy registrator, trzymając prawej ręce szklankę, lewą sięgnął po słuchawkę, przytknął ją do ucha, po

czym bez słowa oddał ją panu Wciśniętemu. Pan Awariusz Wciśnięty zblad ledwo przytknął słuchawkę do ucha, powiedział: — Już idę! — i wyszedł z po koju. Na jego biurku jak wyrzut sumienia stała szklanka z zimną herbatą. N jej powierzchni utworzyła się warstewka jakby brudnej emulsji, opalizującej że laiście. Urzędnicy siedzieli przy swoich biurkach sztywni i milczący niby kuk ły w gabinecie nudnych osobliwości.

— Jednak go to nie minęło — po jakimś czasie powiedział starszy regi strator.

Nikt nic nie powiedział, toteż wszyscy zaczęli pracować w skupieniu. Młod szemu kanceliście znowu złamał się ołówek. Odłożył go i sięgnął po inny.

Gdy pan Wciśnięty wrócił po chwili, starszy registrator spytał: — Jak poszło

Pan Wciśnięty beznadziejnie machnął ręką, co oznaczało, że lepiej nie pytać Tak to zrozumieli wszyscy, prócz młodszego kancelisty, który przesuwają na biurku pustą szklankę, spytał:

— Czego chciał od pana?

— Kto? — jakby budząc się z głębokiego snu spytał pan Wciśnięty.

— Naczelnik — odrzekł młodszy kancelista.

— Zaszła omyłka. To nie o mnie chodziło.

— Ale był pan u niego? — spytał kancelista, który siedział bliżej okna.

— Nie! — odrzekł pan Wciśnięty.

— To skąd pan wiesz, że nie chodziło o pana? — spytał młodszy kancelista

— Stąd, że w naszym urzędzie są tylko same omyłki — odrzekł pan Wciś nięty.

— To jest inna rzecz — powiedział starszy registrator. — Ale urząd mus trwać.

— Niech sobie trwa, nic przeciwko niemu nie mam — uśmiechnął się gorzko pan Awariusz Wciśnięty.

— Brawo!... — wykrzyknął młodszy kancelista. — W takim razie możemy spokojnie opowiadać sobie kawały.

— Takich kawałów, jakie życie płata człowiekowi, nikt nie potrafi wymyślić — zauważył pan Wciśnięty, ciężko siadając przy swoim biurku.

— Na przykład? — prowokował młodszy kancelista.

— Na przykład jak ten, że ktoś wstawił mi do mieszkania kasę pancerną i ogniotrwałą — powiedział pan Awariusz Wciśnięty.

— Kasę? — chóralnie spytali urzędnicy. — Jak to? Kasę?

— Przecież wyraźnie powiedziałem, że kasę — odrzekł pan Wciśnięty bezradnie rozkładając ręce i patrząc spode łba na urzędników, jakby to oni spłatali mu tego figla.

— A to ci kawał! — zaśmiał się młodszy kancelista. — No i co? — spytał

— Prócz zgryzoty nic — odrzekł pan Wciśnięty.

— Dlaczego — zgryzota? — spytał starszy registrator.

— Dlatego, że nie wiem, co to ma znaczyć ani co z nią zrobić.

— Masz pan zmartwienie? — uśmiechnął się blado starszy registrator.

— A pan byś nie miał? — spytał kancelista, który siedział bliżej okna.

— Nie wiem — odrzekł starszy registrator — może bym nie miał... Ale to ciekawe. Jeżeli nie jest to jakaś afera, to można tylko się cieszyć takim prezentem.

— Ładny mi prezent — powiedział gorzko pan Wciśnięty.

— Ale dlaczego kasę? — rozważał głośno młodszy kancelista.
— To rzeczywiście zakrawa na kawał — powiedział kancelista, który siedział bliżej okna.
— A może to nie kawał — odezwał się starszy registrator znad papierów. — Jeśli ktoś kasę, to wstawił kasę — zakonkludował. — Widocznie ma do pana zaufanie.
— Dziękuję za takie zaufanie! — powiedział pan Wciśnięty. — Skąd ja wiem, co to za kasa, skąd ta kasa, co w niej się kryje, co za człowiek mi ją wstawił?
— Rzeczywiście, to prawda — potwierdził kancelista, który siedział bliżej okna.
— Więc naprawdę nie wie pan, kto ją wstawił? — spytał młodszy kancelista.
— Przysięgam, że nie wiem! — odrzekł pan Wciśnięty.
— A co żona na to? — spytał młodszy kancelista; koniuszki jego uszu były już mocno zaczerwienione.
— Z żoną nie mogę się dogadać — bąknął pan Wciśnięty.
— Z żonami zazwyczaj trudno się dogadać — powiedział starszy registrator.
— Jak z jaką i jak kiedy — zakonkludował kancelista spod okna.
— A czy zainteresował się pan nią bliżej? — spytał młodszy kancelista.
— Po dwudziestu pięciu latach pożycia? — zdziwił się pan Wciśnięty.
— Nie, mówię o kasie — wyjaśnił młodszy kancelista.
— Aha! — odrzekł pan Awariusz Wciśnięty. — A ja myślałem, że mówi pan o żonie. Nie, nie zainteresowałem się. Jak mogę się interesować cudzą kasą?
— Skoro stoi w pańskim mieszkaniu... — z wahaniem powiedział starszy registrator.
— No to co, że stoi w moim mieszkaniu?
— To to, że masz pan do niej prawo.
— Żadnego prawa nie mam i nie mogę nią się interesować, gdyż nie jest moją własnością. Z żoną nie mogę się dogadać...
— Mówiłem panu, że z żonami najtrudniej się dogadać — powiedział starszy registrator. — Ale to wcale nie dowodzi...
— No i co pan myśli z nią zrobić? — spytał młodszy kancelista.
— Z kim? Z żoną? — spytał pan Wciśnięty.
— Nie! — zaśmiał się młodszy kancelista. — Z kasą.
— Muszę jej się pozbyć — oświadczył pan Wciśnięty.
— Pozbyć się! — krzyknęli urzędnicy. — Człowieku, kasy się pozbyć? A jeeli są w niej skarby?
— Muszę się pozbyć — stanowczo oświadczył pan Wciśnięty.
— No, trudna rada — zakonkludował starszy registrator. — Jak pan zamierza jej się pozbyć?
— Po prostu — wyrzucę z mieszkania.
— Rozumiem — powiedział starszy registrator. — Ale do tego potrzebna jest siła. Sam pan nie dasz rady.
— Sam nie dam rady i dlatego chciałem prosić panów, abyście okazali mi w tym pomoc dzisiejszego popołudnia.
— No, skoro pan postanowił i nie ma innego wyjścia... — powiedział starszy registrator. I wzięli się do pracy, ale praca teraz jeszcze bardziej im nie szła. Młodszy kancelista raz po raz odrywał się od papierów i otwierał usta, by coś

powiedzieć lub o coś zapytać, ale pan Awariusz Wciśnięty nie okazywał najmniejszej chęci do dalszej rozmowy — siedział pochylony przy swym biurku i wyglądał tak, jakby coś pilnie pisał.

Wreszcie urzędowanie dobiegło końca. Na minutę przed wybiciem godziny czwartej biurka były posprzątane, szafy pozamykane i urzędnicy w kapeluszach na głowie z niecierpliwością czekali na uderzenie zegara.

Pierwsze uderzenie było sygnałem do opuszczenia biura. Stłoczyli się gromadnie przy drzwiach, lecz żaden nie chciał pierwszy przekroczyć progu. — Pan będzie łaskaw!... — Nie, pan będzie łaskaw!... — mówili, wskazując płaską i szeroką dłonią na uchylone drzwi. Skończyło się na tym, że młodszy kancelista w kapeluszu włożonym na bakier, jakby to nie był urząd, lecz knajpa pierwszy opuścił pokój mówiąc: — Panowie, przecież nie mamy dużo czasu! — Za nim gęsiego wychodzili inni urzędnicy. Po drodze wstąpili do składu drzewnego i wypożyczyli parę desek, by położyć je na schodach, gdy będą spuszczali po nich kasę.

Wreszcie, gdy wszystko było już gotowe, gromadnie weszli do mieszkania pana Awariusza Wciśniętego. Istotnie, pod ścianą stała duża ogniotrwała kasa połyskująca niklowymi okuciami.

— Sami panowie widzicie — powiedział pan Wciśnięty, wskazując na metalową szafę.

— Taaak!... — sapnął starszy registrator, zsuwając kapelusz na tył głowy. — Robota będzie nie byle jaka dźwignąć taki ciężar.

— E, tam!... — zbagatelizował młodszy kancelista i podszedł bliżej do kasy popukał w nią zgiętym palcem. — Po odgłosie wygląda jakby była pełna, ale z kasami pancernymi zawsze tak jest.

— Nie traćmy czasu, panowie — powiedział kancelista, który siedział w biurze bliżej okna.

— Tak, tak, szkoda każdej chwili — potwierdził starszy registrator.

W tej chwili pozdejmowali płaszcze i marynarki, zawinęli rękawy i wzięli się do eksmisji. Wparli się w kasę ramionami, uchwycili rękami, na których wystąpiły niebieskawe żyły.

— Heej, rrrazem! — wołał registrator, czerwony i granatowy z wielkiego wysiłku. — Jeszcze rrraz!... — Kasa poddała się, podłoga zatrzeszczała, podstawa kasy skrzypnęła... Panu Awariuszowi Wciśniętemu wydało się, jakby jęknęła: „Och!...".

— Śmiało, panowie, śmiało! — wołał młodszy kancelista, spocony, z zaczerwienionymi uszami. — Tylko ruszyć od ściany i będzie po krzyku.

Ledwo im się to udało, tak że można było wsunąć głowę między ścianę a kasę, młodszy kancelista powiedział nie tyle do kolegów, ile do pana Awariusza Wciśniętego:

— Widzicie, co za oszustwo: od przodu wszystko w porządku, a od tyłu — dziura... Kasa bez dna. Czy rozumiecie, co to znaczy kasa bez dna?

— A rzeczywiście! — powiedzieli zgorszeni urzędnicy, zaglądając po kole za kasę.

— W takim razie będzie nam znacznie łatwiej — powiedział starszy registrator i już tak bardzo się nie wysilał.

Po chwili szafa pancerna sunęła niemal bez najmniejszego oporu do przedpokoju, z przedpokoju na klatkę schodową. Sąsiadka z naprzeciwka uchyliła

;wi i wyjrzała z zaciekawieniem. Koczek na jej głowie przesunął się troszkę bok. Ocierając ręce w fartuch, powiedziała do pana Awariusza Wciśniętego: — Jednak pan jej się pozbywa? No, jak pan chce. Może to i słuszne — do-a, po czym zamknęła drzwi z hałasem, brzęcząc zakładanym łańcuchem.

Urzędnicy spuszczali teraz kasę po deskach ułożonych na schodach. Zjeżdża- gładko, bez najmniejszego oporu, może nawet cokolwiek za szybko, bo pan ariusz raz po raz wołał:

— Ostrożnie, chłopcy, ostrożnie! Taka kawalerska jazda może zakończyć się utno!

— Nic, nic!... — odpowiadali urzędnicy ze śmiechem. — Skarbów w niej ma, to może zjeżdżać.

Kasa skrzypiała na uginających się deskach. Teraz nie tylko panu Awariu-wi, ale wszystkim się zdawało, że postękuje ze smutkiem: „Och!... Och!...", z nie zatrzymywała się i gładko zjeżdżała na dół.

Wysunąwszy ją na podwórko, rozglądali się, gdzieby najlepiej było ją po-wić. Zdecydowali, że najlepiej zrobią ustawiając ją w bramie.

— Może ktoś ją sobie weźmie — powiedział starszy registrator. — Może muś się jeszcze do czegoś przyda.

— Noo!... — uśmiechnęli się z zadowoleniem, gdy ustawili kasę w przejściu amy, wrócili na górę po marynarki i płaszcze i po chwili wyszli na ulicę, zęśliwi, choć zgrzani i spoceni. Każdy usiłował sterować do ulubionej knaj- Skończyło się jednak na knajpie „POD DOBRĄ WIECHĄ".

Nic tak dobrze nie działa na usposobienie biesiadujących, jak dobra kolacja, ropiona alkoholem. Długo siedzieli w zacisznym gabinecie, omawiając tę zwykłą przygodę. Potem młodszy kancelista powiedział:

— Teraz możemy opowiadać sobie kawały. Mam jeden bardzo pikantny, ale wiem go na zakończenie.

Późno w nocy, gdy jednolite chmury, dotychczas płasko przesłaniające niebo, esunęły się gdzieś dalej i na niebie świecił księżyc, oblewając dachy kamie- powodzią zielonkawego światła, całe towarzystwo objąwszy się ramionami, porozpinanych płaszczach i w kapeluszach zsuniętych wysoko z czoła, wę-wało cichymi ulicami, pośpiewując ochoczo: — Hej!... Hej!... — Jakieś okno worzyło się w jednej z kamienic, pod którą przechodzili, i wychyliła się biała stać, ale nie wiadomo było — mężczyzna czy kobieta. Chwilę patrzyła w mil-niu na przechodzących, potem powiedziała ściszonym głosem:

— Mogliby ście, panowie, zachowywać się trochę ciszej. Przecież to jest póź-noc i całe miasto śpi.

Ale urzędnicy nie zważali na upomnienia i szli dalej rozśpiewani.

O wschodzie słońca widziano ich siedzących na parkanie otaczającym jakąś dowlę; senni i wyczerpani, głośno ziewali bębniąc piętami po deskach ogro-nia. Najgłośniej ziewał kancelista, który w biurze siedział bliżej okna. Młod- kancelista smutnym wzrokiem wpatrywał się w przymgloną przestrzeń d czasu do czasu śpiewał cichutko: Hej!... Hej!...

Kazimierz Truchanowski

Tycjan Tabidze

WSCHODZI SŁOŃCE. ŚWITA

Słońce pierwszy promień w zbocze góry
Miota, ledwo z snu podniósłszy głowę.
Świeci i nie świeci spoza chmury
Księżyc, który właśnie w niej nocował.

Z góry Terek z rykiem nadlatuje,
Z dołu fale Aragwy zawyły,
Słońce niewidocznym młotem kuje
Lodowcowe potężne bryły.

Po Kazbeku wicher się szamoce,
Na skroń padły mu purpurą zorze.
Wstyd każdemu, kto widząc te moce,
Jeszcze teraz śmierci bać się może.

To oniemia mnie, onieśmiela,
Sam się sobie dziwię bez miary —
Tak, jak gdyby sam Waża Pszawela
Tchnął w pierś moją Chimikauri żary.

Przełożył
Seweryn Pollak

OKROKANY

Jeśli poetą jesteś — nie mazgajem,
Bądź jak dzień w pustych okrokańskich głuszach.
Niech ci z pragnienia ręce usychają,
Wytrwaj w milczeniu i pióra nie ruszaj.

Któż kiedy słońce wschodzące o świcie
Jak bombę ogniem nabijać się ważył?
I cóż ty powiesz takiego, w czym byś się
Nie wydał zwykłym gadułą-bajarzem?

Bez lęku, aby chłody cię nie zmogły,
Głazów Marabdy strzeż wiernie przed zdradą,
Wznieś się na niebie jak twierdza Korogły.
Wytrwaj przez wieki i wierszy nie składaj.

Nie jesteś twardszy niźli źdźbło bylinki,
A ono jednak jak pioruna iskry
Mężnie odparło wszystkie pojedynki
I całe wieki nie dało się zniszczyć.

Gdyś nie samochwał, gdy po wielu wiekach
Po trzykroć życie nasze jest piękniejsze,
Czekaj na duszę szczerą i wyczekaj,
Nie pisz w pośpiechu, gdy nie czas na wiersze.

A gdyś nie mazgaj, wtedy pokaż śmiało,
Że umiesz wagę nadać swoim słowom
I stwórz ukradkiem pieśń tak doskonałą,
Jak słowik z Udzo wczoraj, w noc czerwcową.

Bo jeśli w księgach męstwa nie znajdziecie,
Jeżeli szczerość serc wam nie rozżarzy,
Poetów szybko zapomną na świecie
I przeciwstawią im makaroniarzy.

Przełożyła
Wanda Grodzieńska

POEZJA

Oszaleć — gdyby słów kopalnia się przebrała,
Oczy wykłuć, gdy słońca, oślepłe, nie chwalą.
Wierszu mój, któryś ciałem jest mojego ciała,
Przepadnij lub zajaśniej promienistą falą!

Okrutnie wojna dręczy, głód straszliwie nęka,
Pomór, trzęsienie ziemi, zabójstwo człowieka,
Ale największa rozpacz, najsroższa udręka —
Gdy poeta — na próżno — na natchnienie czeka.

Ciało do ciał podobne, twarz do innych twarzy,
Ludzie mówią: — To człowiek, który wiersze pisze.
Czy ktoś wie, w jakim ogniu mój umysł się praży,
Ten mój mózg zatracony, nim osiągnie ciszę.

Ile mi trzeba oczu, aby widzieć wszystko,
Ile serc, by odczuwać w sposób doskonały,
Ile obrazów muszę zwalić w rumowisko,
By choć jeden wiersz powstał, czysty jak kryształy.

Jak nagła śmierć, zaczepne rozpali mnie słowo,
Któremu służy dusza, umysł, krew, natchnienie;
Noc minęła, świt wali do drzwi purpurowo —
Tyś nie człowiek, nie szkielet, ale przypomnienie.

Każdy wiersz lat ujmuje, wydobywa z matni,
Każdy wiersz zmysły moje przywraca młodości;
I jeśliby ten wiersz miał w życiu być ostatni,
To na pożarcie wronom rzućcie moje kości!

PORANEK

Wybiegł szybciej niż myśl zaczajona u skroni,
Ciepłymi sekundami kładzie się na piaski
Cisza. Gdy ci wypadnie wietrzyk z drżącej dłoni,
Jak krzyk przemknie po trawie, przystrojonej w blaski.

Stado kaczek podobne do łódek dziecinnych,
Cienki wierzchołek drzewa podobny do kłosu;
Nie ogrzała cię jeszcze głąb leśnej gęstwiny,
Nie słychać jeszcze ptaków zbudzonego głosu.

Nagle — śpiew, jakby sfera niebieska opadła
Głosami — wiatr je niesie po łące, po trawie;
Dzwoneczkami odbija się od wód zwierciadła
I chłoszcze dźwiękiem kaczki płynące po stawie.

Ranka z wielką powagą oczekują skały,
A dęby niby nurki poobsiadły zbocza;
I powietrza gęstego nurt pobłękitniały
Wypływa ze źródełka jakby z podobłocza.

Lecz radość, wywołana świergotem i gwarem,
Nie słabnie już, gdy robotnicy motykami
Nacierają na pole pod słońca pożarem
I świeża ziemia spada ciężkimi grudami.

Przełożył
Leopold Lewin

FLISACY

Czterech było zaledwie — o poważnych licach;
Pruli fale, co w górę pryskały ogniście...
Czterech było zaledwie... Ich widok zachwycał —
W upiętych płaszczach piękni jak orzecha liście.

A sterowali tratwą, związaną kunsztownie,
Niby arką mitycznej Nestandaredzani * —
Ruiny twierdz na brzegach sterczące jak głownie,
Iglaste lasy, łany w niebieskiej otchłani.

Przed sobą mieli Mtkwari i skały urwiste,
Kamienie jakby stada baranów na fali;
A tratwą, którą góry zrodziły śnieżyste,
Mądrze jak gdyby ziemią całą kierowali.

Minęli cieśnie, w które obfituje rzeka,
Wiry gęste jak kasza, podnoszące pianę,
I naglę wielkie miasto ujrzeli z daleka,
Ze zwyczajnych sosnowych kloców zbudowane.

Uśmiechnęli się jak po wykonanej pracy,
A gdy fale ruszyły z rykiem za falami,
W wojowników się poprzemieniali flisacy
I sosnowymi pruli bałwany płetwami.

Zapadła ciemność. Wilki wyszczerzyły pyski,
Dzieliły się kęsami ostatniej ofiary;
Księżyc jak narcyz wpadł do pełnej wina miski,
I gwiazdami powoli napełnia się Mtkwari.

---

* Nestandaredzani — bohaterka poematu Szoty Rustavelego *Witeź w tygrysiej skórze*.

MGŁY

Dlaczego mgły po stromym schodzą stoku
W dolinę
Między zieleń i kamienie?
Czy chcą pragnienie ugasić w potoku,
Czy też odwieczne rozwiać utrapienie?

Nie po to płyną mgły po wodospadach —
Im chce się,
Porzuciwszy głazy szczytu,
Przylgnąć do winnic i jabłoni w sadach,
I po człowieczych śladach
Dojść do świtu.

Przełożył
Leopold Lewin

TOPOLA

Topola w ciszy nocnej szum roznieca
Liśćmi jak ciemna dal falą zieloną;
To pod księżycem goreje jak świeca,
Błyskając kołyszącą się koroną,

To znów pod oknem zastyga bez ruchu
I przysłuchuje się huczeniu głębi.
Czekam na przypływ, a dusza ma słucha
Szumu, co w nocnej topoli się kłębi.

Gałęzie za gałęźmi niby żagle
Do góry wciąga, w regiony wichury.
Szum fal przybiera z każdą chwilą — nagle
Na skrzydłach liści wznosi się pod chmury.

Któż to właściwie uczynił topole
Łąk pasterzami, których budzi zorza?
W południe wieją ochłodą na pole,
A wieczorami są ozdobą morza;

Mnie zaś przenoszą w młodość jakże świeżą,
Na brzeg Rioni, gdzie ukośne cienie
Topól i dzisiaj na murawie leżą,
Jak o dalekiej rocznicy wspomnienie.

Cień druha, który wychował się ze mną,
Przypomni gałąź wstrząsana podmuchem,
Więc wszedłem w smugę od listowia ciemną,
Aby choć trochę nacieszyć się druhem.

Znów o dzieciństwie szumi toń przy brzegu;
A o czym prawi topól szum swarliwy?
Stoją nadmorskie topole w szeregu
I przez nie złote przeświecają niwy.

Przełożył
Leopold Lewin

Marek Nowakowski

TRZYCZWARTAK

Barak zbity jest niedbale z rdzawych desek. Tutaj właśnie na uboczu znalazł bezpieczną metę. Nikt się go nie czepiał ani nie zaglądał ciekawie w gębę. W budzie mieszkali sami swojacy. Z okna widać było łąkę, a dalej inianki z wiecznym rechotem żab. Dopiero za gliniankami rozsiadło się miaeczko. Gdy przyszedł tu, od razu poczuł się spokojnie, trochę jedynie zmieiała go bystrooka starucha siedząca na schodkach.

Przykulona, wodziła za nim upartym wzrokiem, a nawet, widział to dobrze, ruszyła gały chytrze i jakby domyślnie.

Powiedział to Trzyczwartakowi, ten zaś parsknął śmiechem.

— Babka!!! — W uśmiechu gubiły mu się oczy. — Ona nawet wnuków nie oznaje... — Wskazał za płot; bawili się tam trzej chłopcy. Często starucha ta yciągała dłoń i zapytywała któregoś z nich: — Czyj jesteś? Wnuk?... Mój?... — Vątpiła zaniepokojona. Ale szybko powracała do zwykłego wysiadywania na chodkach.

Trzyczwartak klepnął go w plecy i dodał: — A tyś myślał!...

— Stara — wyjaśnił — znaczy się matka Franka Kwasiarza... A Franek... nie na bardziej charakternego chłopa niż on...

Zresztą zobaczył go zaraz. Zarośnięty, milczek...

Podjechał pod budę platformą na gumowych kołach. Obiad zjadł spiesznie podciął chude boki kudłatych koników. Ten się nie liczył, nic go nie obchoziło — taki był z natury, zaś jego kobita, jeszcze młoda i niebrzydka, już od witu nuciła modne piosenki.

— Możesz podskoczyć do niej — Trzyczwartak ściszył do tajemniczego szeptu głos — lubi te rzeczy... a chłopa ma kiepskiego.

Przed wejściem do wnętrza długo jeszcze rozmawiali. Trzyczwartak wspominał to i owo, a na ostatek wskazał na wychodek.

— Z tym trochę gorzej — rzekł — czasem w dupę wieje... A tak w ogóle niegorzej... Do dzieciaków przyzwyczaisz się...

Miał czarniawą dziewczynkę i sześciomiesięcznego brzdąca. Gdy tylko znaeźli się w mieszkaniu, czarniawej dziewczynce Kaczor od razu przypadł do gustu. Zaciągnęła go w kąt za szafę i pokazała swoje skarby: gałganianą lalkę bez nogi, misia ze szklanymi oczyma i kolorowe łaszki. Pochwalił to wszystko, a mała spoglądała nań surowo, ze stateczną dumą.

— Pewnie — pisnęła — ładne...

Rozejrzał się po izbie. Na ścianie wśród zmroku rząd obrazów. Święci, święte i czerwony oliwny kaganek.

Kobieta Trzyczwartaka tylko takie lubiła obrazy. Była wsiowa, lecz w ich męskich sprawach rozeznawała się dobrze. Teraz wygniatała w niecce klusk przestała, otarła w fartuch ręce i mruknęła: — Na wystawce? — Kaczor przy taknął. Trzyczwartak podsunął fotel z wyłażącym gdzieniegdzie włosiem.

Przedstawił Kaczora swojej babie, mówiąc: — Moja... a to kumpel z od siadki i wspólnik. — Kaczor pocałował ją w szorstki wierzch dłoni. Była bos w przykrótkiej kiecce. Nogi białe, ze śladami po krostach. Czarniawa dziew czynka usiadła naprzeciw. Trzyczwartak napełnił szklankę.

— I coś na ząb, Iruś — powiedział, spoglądając na swoją. Irka też piła z nim długimi łykami, bez skrzywienia, jak chłop. Trzyczwartak zerkał na nią z za stanowieniem. Tarł rudawe kudły. Ona tu rządzi — pomyślał Kaczor.

Irka zapaliła papierosa. W izbie było cicho, tylko Trzyczwartak oddycha chrapliwie. Kaczor pochylił się nad wózkiem. Dzieciak spał. Twarz miał ma leńką i czerwoną, w kąciku ust ściskał gumowy smoczek.

— Udany — powiedział Kaczor — udany... — Cmoknął jak na psiaka.

— Nieostatni — przytaknął Trzyczwartak i uśmiechnął się radośnie.

Irka wypuszczała cienkie strużki dymu i przez chwilę śledziła je, zadzierając głowę.

Wszystko zależy od niej — zatroskał się Kaczor. Pogładził metalową rączkę wózka. Dokładnie widział jej twarz. Nieszczególna. Przy oczach i nosie pomarszczona, drobna. Tylko włosy były ładne, gęste i falujące.

Trzyczwartak zaszurał butami, potem znieruchomiał, pochylony nad stołem.

— Z pierwszego wyroku kumpel — odezwał się niewyraźnie. — Wszystkim się dzieliliśmy... nawet pajdką... — Zamyślił się. Podniósł głos. — I trzy miesiące razem pod karną celą... — Zaniósł się długim, dławiącym kaszlem.

— Ciszej — mruknęła Irka. Patrzyła w okno. Profil był zły. Nos z siodłem i obwisła warga. Kaczor, wyciągnięty wygodnie w fotelu, ziewnął ukradkiem. Trzyczwartak wygładził starannie obrus. Podszedł do okna i nachylił się nad kobietą.

— On jest kozak — głos zniżył do szmeru — wielki kozak... złote ręce... — Jej profil znaczył się nieruchomo. Trzyczwartak też zapatrzył się w okno. Kaczor drgnął silnie, gdy posłyszał głos Irki.

— Duży ma klops? — spytała. Zastanowiła się — ten wspólnik? — Trzyczwartak chciał odpowiedzieć, lecz Kaczor poruszył niecierpliwie ręką i uniósł się nieco w fotelu.

— Spinałem zegarek — powiedział. — Złapali... ale pękłem...

— Więc z dowodem — rzekła Irka. Zaciągnęła na okno bufiastą firankę.

Trzyczwartak zmarszczył twarz i wykonał za jej plecami krótki, dziwaczny ruch ręką. Dzieciak chlipnął przez sen. Czarniawa dziewczynka też spała, wtuliwszy twarz w poduszkę. Ze stacji dobiegł przenikliwy poświst lokomotywy. Irka odwróciła się od okna.

— Micha, opierunek, kima — szponiasto rozstawiła palce, nagle ścisnęła je w pięść — a najważniejsze to ryzyko...

— On jest kozak — głupio wtrącił Trzyczwartak — duży kozak...

Trzask potartej zapałki. Płomyk przebił na chwilę mrok i pokazał zaciśnięte usta kobiety.

Twarda — pomyślał Kaczor. Zaniepokoił się trochę.
— W mieście zarabiam nieźle — rzekł łagodnie — umiem... On — wskazał na
zyczwartaka — nie bajeruje... Dam półtora patyka. — Przymknął oczy. Zgo-
i się czy nie... — obracał leniwie tę myśl — zgodzi się czy nie...
Szurgot odsuwanego krzesła. Łokciami wsparł się na poręczach fotela.
— Dobra — powiedziała Irka. Teraz otworzył oczy. Widział majaczącą zza
yby kępę drzew. Irka zakrzątnęła się przy kuchni. Zgrzytały zsuwane
jerki.
— Mądra baba — zaszeptał Trzyczwartak — mądra... lepszej nie znajdę. —
turchnął Kaczora w plecy. — I jak jeszcze mądra! — mówił z zadowoleniem.
Irka podeszła do stołu. Urwał spłoszony. Kaczor uśmiechnął się szeroko.
śmiechu tego nikt nie zobaczył. W izbie było już ciemno. Z sionki wytaszczyli
ypchany słomą siennik.
— Wyśpisz się — zachwalał Trzyczwartak — jak król...
Irka zdmuchnęła lampkę. Przez głowę ściągała sukienkę. Znaczyła się biało
ciemności mieszkania. W łóżku poszeptywała z Trzyczwartakiem.
Przelicza — myślał Kaczor — przelicza, ile wyciśnie ze mnie... cwaniara.
zewrócił się na posłaniu. Szeleściła słoma. Zapadł w półsen. Niespodziewanie
knął go szmer. Ktoś chodził po izbie. Uniósł się na łokciach.
— Pić się chce — był to głos Irki.

*

Zbudził się wcześnie. Irka szykowała śniadanie. Rozczochrana, ledwie przy-
yta kusym szlafrokiem. Dmuchała w tlący się ogień. Strzelały iskierki.
zlafrok rozsuwał się, wysoko pokazując nogi. Kaczor spoglądał ostrożnie spod
zymrużonych powiek. Stanęła blisko. Zobaczył białe ciało z gęsią od chłodu
órą.
Czarniawa dziewczynka piła pośpiesznie kawę. Do tornistra wpychała ze-
yty.
— O nim — Irka wskazała na Kaczora — ani słowa. — Mała przytknęła
lec do ust. Skrzywiła się domyślnie.
Trzyczwartak spał z rozrzuconymi nad głową rękoma. Oddychał chrapliwie.
aczor ogolił się w szczerbatym lusterku. Włosy miał już dość długie. Prze-
urnął w nich palcami.
— Nikt nie pozna, że po więzieniu — usłyszał za plecami głos Irki. Uśmie-
nął się niewyraźnie. Stanęła przy nim i uważnie obejrzała jego spodnie.
— Zdejmij — burknęła — wygniecione.
Ściągnął wstydliwie, nogi okrył kożuchem. Pośliniła żelazko. Zaskwierczało.
asowała, przykładając mokrą szmatkę.
— Kanty jak brzytew — rzekł z uznaniem. Wzruszyła ramionami. Poczęła
oić chleb. Na rękach miękko występowały mięśnie. Przylepił twarz do szyby.
zień był pogodny. Na stacji, nieźle widocznej stąd, ludzie poruszali się jak
ałe i śmieszne kukiełki.
— Nie oglądaj się — odezwała się Irka. Wciągała pończochy. Dzieciak roz-
rzeszczał się nagle. Na głowie sterczały mu rzadkie, miękkie jak puch włosy.
go wrzask wibrował przenikliwie w mieszkaniu. Sczerwieniał, pomarszczył
ę i grzebał pieluszki krzywymi nożynami.

Trzyczwartak obudził się i przez chwilę śmiesznie mrugał oczyma. Drapa włochatą pierś.

Żona Franka Kwasiarza rozwieszała na akacjach bieliznę, a starucha jak zwykle kołysała się na schodkach. Gdzieś zaryczała krowa.

Jak na wsi — pomyślał Kaczor — nudno... dobrze...

Czas płynął leniwie, rzadko się odzywali.

Pod wieczór przyjechał brat Irki z żoną.

— Chamy — zdążył objaśnić Trzyczwartak — bo moja... rozumiesz... wsiowa

Brat Władek skrzypiał błyszczącymi oficerkami, gębę miał ospowatą. Żon mała i brzuchata. Na Kaczora spoglądała z zaciekawieniem. Brzydka. Rozma wiali krzykliwie i z uniżeniem. Brat Władek zapraszał do siebie.

— Będzie odpust — zachwalał — huczny... ho, ho.

Bratowa szperała po kątach. Podziwiała babskie łachy i orzechową szafę

— To na kostium — wyjaśniała niedbale Irka — a meble kupimy zimą. pod kolor szafy. — W jej głosie dźwięczała duma. Bratowa spoglądała zawistnie Władek opychał się pieczenią. Kaczor ziewał w dłoń. Był najedzony i senny Krewniacy opuścili mieszkanie późnym wieczorem. Trzyczwartak z Irką poszł ich odprowadzić. Głosy i śmiech brzuchatej zgasły w ciemności. Kaczor sta na schodkach. Wokoło szmery, dalekie nawoływania. Bardzo ciepło. Nieb z gwiazdami. Westchnął i zacisnął szczęki. Zachciało mu się dziewczyny. Tam wracali już. Rozmawiali głośno. Szli ścieżką. Rozróżniał dokładnie głosy i słowa

— Więc weź się w końcu — to mówiła Irka.

— Dobra, dobra — głos pojednawczy, stłumiony. Należał do Trzyczwartaka Po chwili milczenia: — Zresztą Kaczor... On zawsze... jak bank! — Niepewn śmiech. Kaczor zaklął półgłosem.

— A ty? — głos Irki zawisł groźnie — żreć i migdalić się...

Dziś mu nie da... — Kaczor skrzywił się posępnie i wszedł do baraku.

*

Do miasta wyjeżdżali codziennie. Rozstawali się na Śródmieściu. Trzyczwar tak trzymał tramwaje i najchętniej brał się za portfele. Zegarków spinać ni umiał, bo rękę miał, tak powiadali, ciężką jak odważnik. Natomiast Kaczo opanowany i zręczny, zawsze wracał z fantami. Oczy Irki pobłyskiwały, kied pokazywał zdobycz.

— Doxa — wyjaśniał od niechcenia — przejdzie za półtora... a to...

Trzyczwartak siedział chmurny, gładził obrus, niekiedy chował pod stół dł nie. Irka kłóciła się z nim często. Poszturchiwali się w łóżku. Kaczor nadsłuch wał ze złośliwym zadowoleniem. Bielała pościel. Słychać ciężki z pokasływa niem oddech.

— Baran! — mówiła wrzaskliwie Irka. — Baran! — Powtarzała kilka raz

Któregoś dnia poszturchiwania i złe szepty trwały dłużej niż zazwyczaj, ju przeciągały się głęboko w noc.

Kaczor wsłuchiwał się, wetknąwszy w poduszkę twarz. Skrzypnęło przera źliwie łóżko. Trzyczwartak poderwał się odrzucając na podłogę kołdrę. Stan pośrodku izby. Zaklął wymyślnie, pięścią uderzył w stół — coś na nim za chybotało. On znieruchomiał i powoli, jakby przypominając, mówił:

— A ty co jesteś!!! — Wysunął do przodu głowę. W ciemności wyglądał zł

jeszczo. — Brzydka — zamachał ręką — flak pomarszczony, ścierwo... — ırzypiąco dodał: — Niejedną lepszą mógłbym... — Urwał i bezradnie zwiesił owę. Irka zachichotała. A jej chłop z powrotem ułożył starannie kołdrę wrócił do łóżka.

Zna go — stwierdził Kaczor. Przywarł do ściany, Próbował zasnąć. Nie mógł. 'ięc leżał z otwartymi oczyma i przypominał sobie twarz Irki. Nos siodłowaty. bwisła warga. Dużo zmarszczek. Brzydkie ścierwo — upewnił się, złożywszy w kupę.

Z ich łóżka ruchliwie znaczył się ognik papierosa.

Brzydka — powtarzał Kaczor — brzydka... Długo jeszcze myślał o tym owym, nim wreszcie zasnął.

*

Szykował się śpiesznie. Było późno. Obnażony do pasa, przeciągnął się kilka ızy. Wyglądał sprężyście i po męsku. Krzepki, o oliwkowej cerze. Gdy podıósł rękę, na kluskowatym mięśniu przedramienia poruszał się wytatuowany ewboj w rozłożystym kapeluszu.

— Ładny rysunek — stwierdziła rzeczowo Irka — dobrze kłuty.

Trzyczwartak też spojrzał i poruszył się niecierpliwie. Zadarł koszulę, obnaıjąc brzuch.

— A to! — Poklepał się. — Kiepskie?... Piękna robota — cmoknął. — Jojego robota. — Żaglowiec kłuty wyraźnie grubą krechą opierał się na zębaych falach. Wyżej kontury wyspy z palmami.

— Też niezłe — zgodziła się Irka.

— Pewnie — przytaknął Kaczor. Poczuł się nieswojo, gdyż Irka mierzyła o przenikliwie, twarz ledwie musnęła spojrzeniem, jakby było to coś martwe: wzrok zatrzymała na piersiach. Szybko wciągnął koszulę. Niezgrabnie zaınał rękawy.

— Tatuaże — mruknął opuszczając wzrok — to frajerska rzecz... najłatwiej tedy wpaść. — Irka ścieliła łóżko. Widział kusy, rozchylony szlafrok a dalej awałek nogi. Pobiegł na stację.

Jak zwykle — myślał — mam z rana nogę... na apetyt.

Skrzywił twarz. Znał już te nogi doskonale. Niezgorsze, trochę za grube łydce.

*

Perony Śródmieścia. Drzwi otworzyły się z przeciągłym sykiem. Za budką ıletera chwiała się różnobarwna czapa balonów. Spod niej wylatywał niemordowany głos. — Po pięć, po pięć!!!... Balony!... Piszczałki!!... — Mężczyźni czapkach nasuniętych nisko sprzedawali owoce. Pryszczaty mrugnął przyźnie do Kaczora. On nie dostrzegł go; szedł krawężnikiem ulicy spoglądając a przystanki. Ludzie wracali z pracy. A ja — uśmiechnął się — do pracy. rzesuwał uważnym spojrzeniem po zmęczonych gromadkach. Długimi sznuami tkwili przy autobusowych tablicach. Kaczor wypatrzył ciasno zatłoczoną ysepkę przystanku. Ludzie wyciągali szyje, próbując odczytać numery zbliających się wozów. Stanął wśród nich z rękoma wsuniętymi do kieszeni, nie-

pozorny i zwykły. W środku czuł już napięcie podskakujące do gardła. T przychodziło zawsze przed „doliną" — później mijało bez śladu. Tramwaj za hamował ostro. Tłum obległ pomosty. Wysiadający złorzeczyli. Komuś nadep nięto na nogę. Obok tyczkowaty drab przysiadł kopnięty w kostkę. Brązow teczka utkwiła w gęstwie poplątanych rąk. Kaczor wśliznął się do wnętrz Był niewysoki i okrywały go zewsząd plecy ludzi. Ręce delikatnie i czule obma cywały zgrubienia kieszeni. Manewrował nimi leciutko, nieodczuwalnie. Ocz z pozoru obojętne i przygaszone, wystrzelały niekiedy kłującym spojrzenier na przegub czyjejś ręki. W pobliżu błyszczał niklowy zegarek. Kłąb ludzi pa na rękę z zegarkiem, która drżała, silnie wczepiona w poręcz. Kaczor przy cisnął tego z zegarkiem. Przed sobą miał czerwoną szyję i równo przycięt włosy. Szorstki samodział tarł twarz. Najmniejszym palcem rozluźnił pasek Poszło bez oporu. Skórka była sztywna, wytłaczana w drobniutkie prążk Przeczekał chwilę i rozsunął bardziej. Pociągnął. Zegarek jak wyłuskany groc zsunął się na podstawioną dłoń. Skierował się do wyjścia. Powtarzał ochry ple: — Przepraszam... przepraszam.

Wyskoczył. Przesunął dłonią po gorącej, spotniałej nieco twarzy. W kieszen gładził palcami śliski metal. Potrącał przechodniów. Zatrzymał zielon taksówkę.

— Ząbkowska... bazar — rzucił szoferowi. Z przeciwnej strony, dysząc ciężko, dobiegła elegancka pani.

— Za późno — zarechotał szoferak. Kaczor rozsiadł się wygodnie. Czuł zmę czenie. Szofer zerknął w lusterko i zagadał wesoło — Spieszyła się królowa... — Zachichotał.

— Dziś — zwierzył się — nie lubię bab... nie mogę.

Kaczor przymknął oczy.

— W nocy — słyszał głos szofera — trafiłem taką jedną. — Kaczor pocze stował go papierosem. — I z nią — zwierzał się szoferak — na tylnym siedze niu... — Śmiech jego pełen był sytości i zadowolenia. Wyminął gwałtowni przywalistą ciężarówkę. Twarz miał cwaniakowatą i promieniste zmarszczk wokół oczu.

Taksówka zatrzymała się za rogiem. Już bazar. Wysiadł. Przez bramę prze lewał się zaaferowany tłum. Przekupki potrząsały naręczami starych ubra Dziadyga tkwiący nieruchomo przy wejściu wykonywał krótkie, tajemne ru chy ręką.

— Uniwersalne!!! — potężnym głosem przebijał wrzawę — uniwersalne! uniwersalne! — Wyglądał jak senator, z wyniosłym czołem, pokrytym kropelka mi potu.

Paser Karaś kłócił się z cherlawym obszarpańcem.

— Za takie... — warczał Karaś — pięćset!... za takie!...

Nagle z rozmachem przybili sobie na blat dłoń. Baba w frędzlastej chuśc krzyknęła piskliwie.

— Uważajta — wskazała na blaszane bańki. Z baniek wydobywała się pa i zapach flaków. Kaczor brnął naprzód. Wreszcie przy budce z rowerowym gratami dostrzegł Kulasa. Górował nad wszystkimi. Wielkie, beznogie chł pisko. Zegarek przeszedł z ręki do ręki bez targu. Kaczor przeliczył czerwo papierki. Kulas począł wzdychać, przełykał głośno ślinę i miarowo skrzypi drewnianą nogą.

— Zaprawimy — uśmiechnął się Kaczor. Kulas pokiwał skwapliwie głową. parkanem przy cegłach zebrała się już nielicha kupa ludzi. Po dwóch, zech otaczali stoliczki z cegieł, łykali sprawnie, zagryzali byle czym i krzyli gębę. Oni też odbili flaszkę. Kulas pociągnął pierwszy. Wśród jasnego rostu skakała mu wydatna grdyka. Znaczyli palcem na szkle i pili w milczeniu.

— Jak tam u ciebie... Kaczorek? — zagadał Kulas.

— Leci — bąknął Kaczor — leci pomału.

— A kręcisz z jakąś? — dopytywał Kulas. Nie czekał na odpowiedź. — Bo to kręcę — oświadczył. Spochmurniał nieco. Bez apetytu żuł salceson. — dna — powiedział — i fajerka... z MHD. Tylko... — urwał. Długo obmacywał kieszenie — twarda sztuka. Niełatwa. A ty? — Teraz z górnej kieszonki ydobył lufkę i osadził w niej papierosa. — A ty — powtórzył — kręcisz?... obra sztuka? — ożywił się. Chciwie zaciągnął się dymem.

— Niezła — odpowiedział Kaczor. Uśmiechnął się nieznacznie. Irka — myał sobie. — Trzyczwartaka Irka.

Kulawy paser sztywno wyciągnął drewnianą nogę. Zapatrzył się w obdrapa, z małymi okienkami ścianę przeciwległej kamienicy. Zza parkanu przebijał zarowy gwar, trochę już słabnący. W pobliżu przysiadł Cygan w gabardynie. adził błyszczące mokro włosy. Przez dziurę w płocie przecisnęła się ruda, alowana dziewczyna. Cygan wyszczerzył zęby; dziewczyna usiadła obok ego. Ktoś pozdrawiał donośnie sąsiednią gromadkę.

— „Kilo!" — ucieszył się Kulas — przyszedł „Kilo". — Zawołał go. „Kilo ariackich papierów" był chudziutki i łysawy.

— Sie masz!! — rozpogodził się Kulas.

— Jestem pusty. — „Kilo" żałośnie poruszył szczęką. — Cholernie pusty... ani niga... — Zerknął na butelkę, potem zapatrzył się w rudą dziewczynę.

Dlaczego wołają na niego „Kilo"? — zastanowił się Kaczor. Przypomniał so. Siedział w Tworkach. Dostał wariackie papiery.

Podali mu butelkę. Podziękował.

— Od rana nic — wyjaśnił chuchając w garść — nawet kropelki.

Zaprawił się łapczywie. Ci z Annopola załatwiali następnego litra. Najrszy z nich, Geno, zapiał ochryple: — „Na wolności ja stworzę ci j..." — Przerwali mu. Plączący się głos: — I stworzyłeś... do gęby nie m co włożyć! — Geno zacisnął pięści, jednak szybko zwisł po pijacku apłakał.

— To mówisz — rzekł głośno Kulas — że charakterna ta twoja i niczegota... — Z dziwaczną skwapliwością wpatrzył się w Kaczora. Kaczor wyprował się dumnie i opowiedział o nogach Irki. „Kilo" przykucnął, podparł łakiem brodę. Zasłuchał się. Znowu obejrzał się na rudą, którą właśnie moo przyciskał Cygan.

— I ta niezła — powiedział półgłosem „Kilo". Patrzał zawistnie.

— A moja — odezwał się Kaczor — fajna... Tylko... — Zatroskał się tro. — Nos ma kiepski... Siodłowaty. Nie lubię takich. — Skrzywił się z wyźną niechęcią.

— E tam — zbagatelizował „Kilo". — Nos... Nie takie... — mruknął i ukom łypnął na rudą.

Tak gadając, wypili chyba ze cztery ćwiartki, pociemniało porządnie, bazar

opustoszał. Przez parkan i bramę przychodzili na placyk coraz to inni chłopc z miasta. Znalazł się też Trzyczwartak.

— Odważnik — zarechotał Kulas — odważnik!!!

Trzyczwartak oparł się o płot. Butem trącił butelkę. Zgrzytliwie potc czyła się po żwirze. „Kilo" cmoknął do rudej. Dziewczyna wypięła pier i powiedziała obelżywie: — Łysy... pusty... a podskakuje. — Cygan zama chał pojednawczo ręką. „Kilo" przykulił się i zmarkotniał. Nagle poruszy się gwałtownie.

— Przecież — powiedział z nadzieją — miałaby ze mną dobrze... uszanowa nie. Wieczorem z nią ćwiarteczkę. „Tango złamane życie" — westchnął i po grążył się w medytacji.

— Męda... Męda... — krzyknęła nie wiadomo na kogo dziewczyna.

— Spróbuję — szepnął „Kilo". Podszedł do Cygana.

— Kiepski dzień — powiedział Trzyczwartak — zabrałem tylko jedną skó rę... I była pusta. — Zwiesił głowę. Poplątane kudły sterczały mu jak diabl rogi.

— Baba objedzie — roześmiał się Kaczor.

Trzyczwartak nie odpowiedział. Naprawdę chłop to on jest trzyczwarty — pomyślał Kaczor. Kulas wstał. Znaczył się przed nimi masywną bryłą. Zadarł głowy. Otrzepywał troskliwie spodnie. Zakołysał się.

— Spiorę — powiedział niewyraźnie — spiorę...

— Co? — Kaczor nie zrozumiał.

— Ją — mruknął Kulas — tę swoją... — Klął zdławionym szeptem.

— Pewnie — zgodził się Kaczor — ubrałeś ją... I dotąd — próbował dojrzeć twarz Kulasa — wszystko za frajer...

Kulas pokuśtykał. Rozsunął deski i począł przeciskać się na drug stronę.

Przełaził niezgrabnie, oburącz podnosząc drewnianą nogę.

— I nic nie było w tej skórze — zainteresował się Kaczor — nic?

— Nic — odrzekł głucho Trzyczwartak. — Słabo idzie — westchnął. Schyli się i podniósł butelkę. Delikatnie obracał ją w palcach.

— Ty — Kaczor zastanowił się — nie umiesz zarobić...

Szkło butelki błyszczało ostro w świetle bazarowej latarni.

— Umiem — zaprzeczył z uporem Trzyczwartak — ale nie o to chodzi... — Odrzucił za parkan flaszkę. Rozległ się brzęk tłuczonego szkła. Zaraz przybie gło stamtąd przeciągłe przekleństwo. — Nie pękam — mówił Trzyczwartak — ale... — Odwrócił głowę. — Ale — szepnął jakby wstydliwie — nie chciałbym wpaść...

— Ano — mruknął Kaczor — ano... kobita, dzieci, zawsze to i żal... Takim jak ty — radził kpiąco — najlepiej trafić parę złotych bez wpadki... przy pew nej robocie. — Uśmiechnął się bezgłośnie. — Przy kamieniu... na budowie... Tak, tak — mówił — akurat dla ciebie...

Klepnął go po ramieniu. Trzyczwartak drgnął silnie i jeszcze bardziej po chylił się.

— Kobieta, dzieci — jakby do siebie ciągnął Kaczor. — A dzieci masz ład ne... Tylko ta Cyganeczka — przysunął się do Trzyczwartaka — jakby nie twoja... niepodobna. A ładna.

Trzyczwartak przesunął dłonią po twarzy. — Niepodobna? — powiedział

łyszczały mu oczy. — Niepodobna — powtórzył. — Kaczora ogarnął gorący go oddech.

Trzyczwartak odjął od twarzy dłoń. Przez zaciśnięte zęby wyrzucał pojeyncze, niezrozumiałe słowa.

— W pierwszym wyroku... Szturm... To wtedy. — Wyliczał coś na palcach. — ześć — podniósł głos — sześć. — Znieruchomiał.

Pod parkanem kłócili się zaciekle, już brali się za klapy... Wyższy giął się k trzcinka.

— Łbem go!!! — poradził Kaczor.

— Późno. — Trzyczwartak ociężale uniósł głowę. — Przelecę się jeszcze... niknął w granatowym teraz wnętrzu bramy.

*

Kaczor na metę wracał sam. Od stacji iść musiał niedługi kawałek. Ciemo, jedynie latarnia z peronu rzucała słaby ogon światła. Domy nad gliniankami zerniały mocniej od nocy. Na progu zatrzymał się gwałtownie. W uchylonych rzwiach zobaczył Irkę.

— Ostatni pociąg — szepnęła tłumiąc ziewnięcie. — A gdzie on?

Wzruszył ramionami. Przeciągnęła się i rozziewała głośno. Wtedy chwycił ą za rękę. Zaraz — pomyślał — walnie w gębę... na pewno. Przymknął oczy oczekiwał. Przyciągnął do siebie. Nie broniła się. Przywarł do niej.

— Coś ty!!! — usłyszał głos Irki. Roześmiała się. Pociągnął na łóżko. — rzwi — rzekła urywanym głosem — drzwi zamknij na haczyk... — Przez hwilę drżącymi rękoma mocował się z haczykiem. Poszło mu z nią łatwo. Poem, gdy już poczuł zmęczenie, obrócił się na bok. Kołdra okrywała go gorąym ciężarem. Zsunął ją na podłogę.

Irka leżała z podkurczonymi nogami. Poklepał ją po gładkich plecach.

— Papierosa — powiedziała niewyraźnie. Przypalając, przyjrzał się jej warzy. Taka sama jak zawsze. Może trochę chmurniejsza, z obwisłą argą.

Ułożył się wygodnie. Ogarniała go senność.

Trąciła go z lekka.

— Wyłaź już — rzekła — starczy.

Jej oczy błyszczały nad nim. — Wyłaź — powtórzyła ostro.

Więc położył się na sienniku przy szafie. Kożuch gryzł ciało. W migotliwym wietle z zewnątrz dostrzegał mroczny zarys twarzy kobiety na łóżku. Wpatryał się chciwie.

— Mógłbym żyć z tobą — powiedział. — Tylko z tobą. — Ziewnął. Czekał iecierpliwie na odpowiedź.

— A ja — usłyszał wreszcie głos Irki — nie...

— Coś taka ważna! — rozzłościł się. — Przecież — szepnął z chichotem — iałem jak chciałem.

— To ja chciałam — wtrąciła spokojnie Irka. — Ja — rzekła dobitnie. Zahłannie dopalała papierosa.

Poruszył się hałaśliwie. Znowu zapragnął wrócić do niej.

— Teraz śpij — poradziła — bo już późno, śpij.

Szczelnie owinęła się kołdrą.

Od okna szedł strumień świeżego powietrza.

Dziwna zdzira — pomyślał — dziwna.

Kłaki kożucha drażniły brzuch. Były szorstkie i gryzące jak robactwo. — Ten kożuch — rzekł w ciemność. — Ten kożuch — powtórzył. Uniósł się na łokciach i już nic nie powiedział. Kobieta spała z wtuloną w kołdrę głową. Ułożył się na bok i utkwił wzrok w oknie.

*

O świcie wrócił Trzyczwartak. Na progu rozejrzał się, zatrzymał wzrok na Kaczorze, który mocno zacisnął powieki. Irka wyciągnęła ręce, otrząsając się ze snu. Pod pachami znaczyły się rude kępki włosów.

— Barłożyłeś — powiedziała nakładając szlafrok. Trzyczwartak spoglądał na nią ciężko. — Chlałeś — Irka zaciekle drapała łydkę. — Pijanico! — mruknęła.

Trzyczwartak począł rozbierać się, rozpiął kołnierzyk koszuli, bety rozrzucał dookoła krzesła, a buty cisnął z rozmachem w kąt. Irka uśmiechnęła się, on zaś utkwił w niej mętnawe, w kącikach przekrwione oczy. Wkrótce zachrapał.

Kaczor złożył swe posłanie i szelmowsko skrzywił twarz do Irki. Pozostała obojętna, milcząca. Skręcała zwinnie pasemka swych falujących włosów w ciężką koronę. Kaczor stanął za nią. Patrzył na palce kobiety poruszające się we włosach.

— No i jak?... — powiedział zaczepnie, gdy skończyła czesanie. Wzruszyła ramionami. Począł przeglądać stary, z powyginanymi rogami kalendarz. Irka tłukła kartofle. Na izbę buchała para. Przed barakiem na schodkach widać było nieruchomą, jakby zastygłą postać staruchy. Koło południa Irka zbudziła swego chłopa. Był spuchnięty, spoglądał spode łba. Przejrzał się w lustrze, począł przycinać wąsiki.

— Te wąsiki — burknęła Irka — wyglądają strasznie wrednie. Porutnie — dodała.

— Czego? — stęknął Trzyczwartak.

— Wąsiki — wyjaśnił usłużnie Kaczor.

Trzyczwartak pogładził je z namysłem, przysunął do gęby lusterko, zadarł nos, wydął usta — obejrzał dokładnie. Westchnął. Dopiero po obiedzie zabrał się do golenia. Szło mu ciężko, sykał, pozacinał się, lecz wyskrobał je starannie. — Goło — uśmiechnął się niepewnie — głupio.

— Odkąd pamiętam — odezwał się Kaczor — zawsze miałeś wąsiki, zawsze...

Trzyczwartak gładził ostrożnie gołe, zaczerwienione miejsce po wąsach. Irka zmywała statki.

*

I dalej jeździli do miasta, wiodło im się rozmaicie, Trzyczwartakowi przeważnie źle.

Irka twarz miała chmurną, rzadko spoglądała na męża, a Cyganeczka dopominała się o nową lalkę.

— Kupię ci — obiecał Kaczor — ja ci kupię.

Mała uśmiechnęła się ufnie. Trzyczwartak jadł wtedy zupę, przegarnął łyż-, zostawił ją sterczącą w gęstwie i począł z uwagą oglądać swe dłonie. Grube, erwone i szerokie. Rozstawił twarde palce i uderzył nimi w stół. Dłoń na-zmiała, grubo węzłały żyły...

*

Wczesny jeszcze wieczór. Kaczor szedł wielkimi krokami. Myślał o Irce. zyspieszył kroku, jakby chcąc zostawić po drodze te uparcie obłażące łeb ści.

Trzyczwartaka w domu nie było. Cyganeczka spała, a bachor w łóżku ogóle się nie liczył. Usiadł obok Irki. Zerknął w rozchylenie szlafroka i bar-o zachciało mu się tej baby. Chwyciła jego głodny, mętniejący już wzrok. lsunęła się szybko.

— Dziś nie — powiedziała nieprzyjaźnie.

Wyciągnął rękę. Odepchnęła go.

— Nie chcę — ucięła krótko. Siedziała oparta plecami o szafę. Ćmiła pa-erosa.

Naftowa lampka słabo oświetlała wnętrze. Kaczor wyczekiwał. Jej cień wy-ęgował pokracznie na ścianie. I znowu powiedziała z uporem: — Nie chcę. Próbował zaśmiać się. Dalej odsunęła krzesło. Ogarnęła go złość.

— Co tak chowasz!!! — rzekł mściwie — co?...

— Co tam masz! — powiedział po namyśle. Patrzył na kobietę, owiniętą afrokiem, z rękoma złożonymi na podołku. Niewyraźnie pokazywał się jej ofil. — Co tam masz!!! — powtórzył. — Same ramki!!...

— Odwal się — mruknęła.

Zagwizdał usłyszaną gdzieś melodię. W małej izbie panowało ciężkie mil-enie. Dzieliło ich ledwie parę metrów — to jeszcze bardziej drażniło.

Nawet zdawać się mogło, że ciepło, które ogarnia twarz Kaczora — to jej dech. Wyszedł, głośno zatrzaskując drzwi. Zadygotały szyby. Błądził przed rakiem.

Słoneczniki nisko zwieszały łby. Ścięty dach wychodka rysował się na lewo łopianów. W trawie coś kwiliło cichutko. Księżyc blado zalewał przestrzeń koło. Gdzieś w pobliżu posłyszał kroki. Szelest odsuwanych krzaków. Usu-ł się za płot. Nadchodził Trzyczwartak. Z daleka poznał go po chodzie koły-ącym, szeroko rozstawionym. Usiedli na schodkach. Z łąk przybiegł babski sk i śmiech, chyba męski.

— Macają się — stwierdził Trzyczwartak.

Od ziemi pełzał po nogach przenikliwy chłód. Trzyczwartak skulił się i za-gotał.

— Trafiłeś co? — zapytał.

Kaczor pokazał fant. Był to zegarek niezłej marki. Trzyczwartak podniósł powolnie i jeszcze wyraźniej zadygotał.

— Pójdziem — bąknął — spać.

W sieni Kaczor zagrodził mu drogę. Przez ciemność zielonymi kropelkami sforu błyszczała tarcza zegarka.

— Masz — szepnął Kaczor — bierz.

Wetknął mu do kieszeni.

— Powiesz swojej — powiedział — że trafiłeś... A ładna to sztuka — dod
Trzyczwartak oddychał nierówno.
— No... właź — Kaczor pchnął go z lekka. — Przecież jesteś wspóln
i kumpel.
Otworzył skrzypiące cienko drzwi.

*

Zapadł brzydki zmierzch. Wiało, zacinał deszcz, a nad domami zaległo grub
brudne niebo. Ludzie przesuwali się spiesznie z podniesionymi kołnierzam
Kaczor z Trzyczwartakiem zaszli do baru „Pod Bombą". Byli zmęczeni i głó
ni. Latali dziś cały dzień o pustym żołądku. U drzwi zatrzymali się i otrząsn
z czapek wodę. We wnętrzu mnóstwo ludzi i gęste, sinawe od dymu powietrz
Majaczyły znajome, poczerwieniałe gęby. Przy oknie zebrali się alfonsia
z Chmielnej. Najgłośniej rozprawiał wśród nich Władek zwany Wampire
Nawet teraz, po ostatnim, długim wyroku nie stracił nic z dawnej pewnoś
i siły. Może wychudł tylko i przygarbił się trochę. Siwy, ostrzyżony krótk
ulubieniec najcwańszych dziwek spod Merkurego.
— Wampirek — jak powiadała Zośka, ostatnia jego kochanica.
— Siedziałem z nim — mruknął Kaczor.
Z trudem znaleźli sobie miejsce pod pochyłym lustrem. Zabrali się łą
czywie do golonki, która jest specjalnością tej knajpy. Niekiedy, podnosz
wzrok, widzieli w odbiciu lustra zamazane, spłaszczone twarze. Wampir od
tchnął głęboko, usadowił się wygodniej na parapecie i zaczął śpiewać. Zra
cicho, potem mocno i ochryple. „Wrócę i ucałuję twoje ręce" — śpiew t
wybijał się teraz nad wrzawę.
„Wrócę, muszę położyć kres twej męce" — ktoś podchwycił, przyłączaj
się zdartym tenorkiem.
Trzyczwartak grzebał widelcem w kapuście i uważnie oglądał poznaczo
świńskimi kłakami golonkę.
— Dobra piosenka — rzekł mrukliwie — dobra. — Zasłuchał się. Próbow
powiedzieć coś jeszcze, lecz zapchawszy tłustym mięsiwem gębę, tylko zab
kotał śmiesznie.
— Niezła — zgodził się Kaczor.
Coraz to więcej plączących się głosów ciągnęło tę starą, smutną, złodzie
ską pieśń.
— Ciszej, panowie! Ciszej! — Wesoła barmanka przyoblekła na twarz sur
wą minę. Z kuchni wyjrzała trójkątna i szpetna twarz szefowej.
Esy sposępniał i wychylił łapczywie ostatek wódki z kufla.
— Ucałuje twoje ręce... — mruknął. — Kogo?... Pytam się, kogo ręce!!!
wrzasnął.
Spojrzał z niechęcią na usłużne, wlepione weń oczy Mańki, głupawej i w
służonej dziewczyny.
Dwóch młodziaków gadało z ożywieniem o jakiejś Baśce.
— Równiaczka — dowodził pierwszy. Drugi tylko spluwał znacząco. Pierw
szego zalewała złość.
W ten gwar i śpiew wszedł on. Zgarbiony, oberwany. Włosy miał rzadkie, p
zlepiane. Od razu dostrzegł go Kola. Szepnął. Piosenka wygasła nagle.

za zdziwiła barmankę. Odstawiła butelkę i wyciągnęła szyję. Pokazywali mi. On stanął w kącie i próbował wcisnąć się między bufet a czyjeś plecy. ko uczyniło się wokół niego puste miejsce. Znieruchomiał i tylko strzelał oki krótkimi spojrzeniami. Wampir z namysłem tarł brodę. Wszyscy pai nań, uważali, że właśnie on powinien zacząć wszystko. Słychać było k naczyń z kuchni.

Kapuś — rzekł donośnie Wampir. Zastanowił się. — Kapusta przyzi tutaj. — Wysoko podniósł brwi, potem splunął hałaśliwie. Ten mały człozek poruszył się niespokojnie. Wzrok miał śliski, ze strachem.

Wydał wspólników i przychodzi tutaj... — rzucił w tę wyczekującą Wampir. — Przychodzi tutaj!!! — wyciągnął zagadkowo. Ponuro zareał: — Dał im chleba na trojaka... a sam obskakuje golonkę...

trzył z uwagą gdzieś ponad małego Kapusia w brudną ścianę z wielkim sem: „Na wynos wódki nie sprzedajemy".

oś uniósł talerz z resztkami tartego grochu. Machnął. Żółta masa oblepiła z małego, który skulił się szczurzo i zasłonił rękoma.

ampir postąpił naprzód. — Kapuś tu być nie może...

zyczwartak odłożył widelec, chwilę obracał w palcach nóż, wreszcie oparł talerz.

Ja tam — mruknął — w to się nie wtrącam. — Począł dłubać zapałką bach. Nie patrzył w kąt. Niespodziewanie mały śmignął prosto w drzwi. gotały szyby.

Szkoda — stęknął Wygibus — trzeba było dołożyć...

Panowie — powiedziała wesoła barmanka — ja nie pozwalam...

ybko jednak w jej policzkach pokazały się dołeczki. Widać przypomniała tłuczony groch na gębie małego.

On się ześwinił — surowo wyjaśnił jej Wampir — strasznie ześwinił.

Jo, jo — przytaknął któryś — to był łachudra...

rmanka wzruszyła ramionami.

zyczwartak pokroił golonkę na drobne kawałki; już podnosił do ust przywaną porcję — nagle opuścił widelec.

A bo to wiadomo... — powiedział jakby do siebie — trudno o tym wie. Trudno. — Rozkaszlał się.

Głupiś — rzekł Kaczor.

zyczwartak uniósł znad talerza głowę i spojrzał nań uważnie. Znowu spugłowę. — Ma się rozumieć — dodał spiesznie — ja też bym takiego... a że... — rozciągnął to słowo. Machnął ręką. — Ale co ty tam wiesz — knął. Ponury i ciężki wzrok utkwił w Kaczorze. Ten zmieszał się trochę mówił jeszcze dwie większe wódki. Wypili i zaraz wyszli.

d drzwiami baru żółto połyskiwała kula. Zza szyb przezierały zamazane ury postaci. Uliczka była czarna i pusta.

Poczekaj! — Trzyczwartak zatrzymał się gwałtownie przy bramie. Rozotanymi palcami przetrząsał kieszenie. — Zapałki — bąknął.

raz przestał szukać, ale wciąż stał niespokojny i dygocący.

Chodź — zniecierpliwił się Kaczor — ostatni pociąg...

zyczwartak rozpiął teraz marynarkę, jednak szybko począł ją zapinać wrotem.

Pojadę sam — wybąkał po chwili, mocując się z ostatnim guzikiem.

— Jak to? — nie zrozumiał Kaczor. Wytrzeszczył oczy.

Trzyczwartak odwrócił głowę i zapatrzył się w migotliwe okna baru.

— Nie możesz mieszkać u mnie — powiedział, zwracając doń twarz z rozbieganymi oczyma. — Nie możesz... — powtórzył z mocą. — Ja bym nie wytrzymał — dodał głucho.

Czyżby wiedział? — zastanowił się Kaczor. Głośno powiedział:

— Tak wspólnika... w nocy... na bruku...

Trzyczwartak przysunął się doń, zadarł głowę i wykrztusił: — Masz!... bij!..

Kaczor odepchnął go silnie.

— To ja lecę — mruknął Trzyczwartak — bo późno...

Odwrócił się, lecz nie poszedł.

— Jak chcesz — szepnął ochryple — to jeszcze dzisiaj... tylko dzisiaj... ale to ostatni raz, jutro już nie.

Wyglądał żałośnie i głupio.

Cholera — pomyślał Kaczor. — W nocy na ulicy... tylko dworzec...

— Jedź sam — warknął — zostanę.

Głucho zastukały kroki Trzyczwartaka. Przed rogiem odwrócił się jeszcze

— Sikor oddam — dobiegły do Kaczora jego słowa — oddam i nie myśl że ja...

Zniknął za rogiem.

Kaczor stał z głową wysuniętą do przodu. Zagwizdał cienko i przeciągle Wzdrygnął się.

Noc była chłodna, jesienna.

Z dala przed wystawą majaczyła sylwetka stróża, na wprost zaś biły w oczy wysokie, okrągłe światła pałacowych reflektorów.

Marek Nowakowski

Kazimierz Wyka

GAWĘDA NAD STAFFEM

1

Przyrzekłem Andrzejowi Kijowskiemu, a poprzez jego osobę Jarosławowi Obecnemu Redaktorowi, napisać recenzję *Dziewięciu Muz* Leopolda Staffa. Byłbym przyrzeczenia całkiem po prostu dotrzymał, do atramentu nie dolewając wspomnień i liryki, gdyby nie zielony numer styczniowy „*Twórczości*“ z białą opaska z cyfrą: 150. Byłbym napisał, gdyby nie króciutki komentarz do tej cyfry — dlaczego aż taki króciutki? czego się tutaj wstydzić? — złożony przez b (Bieńkowskiego). Gdyby nie „*Nowa Kultura*” (nr 9) i w niej laurka na 150, wzdziałana zapewne przez Bartelskiego, oraz cytaty z pierwszego numeru miesięcznika, sprzed lat z górą dwunastu. No cóż: ten akt strzelisty do ?. Eklektyka, by pomógł On piórom naszym w walce o realizm, akt przez Bartelskiego przypomniany — to ja napisałem.

150 numerów, dwanaście lat. Dokonywam bliższego rozrachunku. Z tych pięćdziesięciu numerów jeden odredagował Leon Kruczkowski, zanim po powrocie z oflagu i krótkiej w Krakowie bytności, w czerwcu 1945 r. odszedł w wiceministry. Odredagował i to lojalnie zostało w metryczce redakcyjnej pierwszego zeszytu stwierdzone. Wierszówka za tenże zeszyt została wypłacona autorom w kwocie 95,415 złotych (ówczesnych, przed wymianą). Tam to odnotowane w posiadanym komplecie „*Twórczości*“, pozbieranym z redakcyjnych remanentów.

Kruczkowski nie tylko był pierwszym nominatem na redaktora „*Twórczości*“, ale też pierwszym czytelnikiem mojej *Gospodarki wyłączonej* w pierwszym numerze drukowanej, on właściwie mnie do tego pisania namówił. Jako pierwszy czytelnik chwalił, że dopiero się dowiedział, jak wyglądały codzienne godziny za okupacji. Zdaje się, że się nie zawiódł. Bardzo mi przyjemnie!

Pozostaje 149 numerów. Od sierpnia 1945 r. do maja 1950 r. odredagowałem tego zeszytów 58. Z kolei od czerwca 1950 r. do grudnia 1954 r. Adam Wazyk przed Sądem Ostatecznym Literatury odpowiada za numerów 54. Zaś od stycznia 1955 r. do zeszytu jubileuszowego Obecnemu Redaktorowi przypada numerów 37. Słowem, mimo wszystkie przypadki historyczne, wśród redaktorów „*Twórczości*“ pozostaję na miejscu pierwszym, przyszły autor *Poematu dla dorosłych* o cztery kroki, o cztery zeszyty, odpadł przed metą. Również bardzo mi przyjemnie!

Wreszcie — jak na dziale familijnym u notariusza, działy familijne bywają zawsze bardzo dokładne i nie do takich cząsteczek dochodzą — mamy razem z Jarosławem Iwaszkiewiczem 95/149, czyli prawie 2/3 wspólnego majątku. Tyz piknie, jak mawiają w Murzasichlu i Gliczarowie.

2

Ostatni tom Leopolda Staffa, tak ujmujący, jak jego uśmiech i tak niespieszny, jak kroki jego spaceru po Nowym Świecie, czeka i nie zamierza się niecierpliwić. Tytuł miesięcznika *„Twórczość"* pochodzi od Juliana Przybosia. Było zaś tak. Gdzieś na koniec kwietnia 1945 r., nie zanosiło się jeszcze, bym miał zostać redaktorem, zjechał do Krakowa Jerzy Borejsza. W lokalu *„Odrodzenia"* przy Basztowej, lokalu z najpiękniejszym w ogóle widokiem na miasto, jaki istnieć może — urządził sejmik literacki. Tam też wydzielono miesięcznikowi dwa pokoje. Borejsza na tym sejmiku rozdawał pięciopokojowe mieszkania warszawskim uciekinierom, co jedyne całe portki na tyłku w Krakowie mieli pożyczane, perspektywy stawiał znakomite, włącznie do własnej komunikacji lotniczej „Czytelnika" między jego wszystkimi oddziałami — wierzył, gotów był wszystko podobne zrobić, gdyby mógł był za wszystkich wszystko załatwić i zdecydować.

Stara gwardio czytelnikowska, czy pamiętasz pierwszy zjazd redaktorów tego mocarstwa, które składało specjalne wizyty Rządowi Rzeczypospolitej i oddzielnie było przyjmowane przez premiera, zjazd w Wiśle w sierpniu 1945 roku? Czy Jerzy Putrament pomni ówczesnego bridża, podczas skoku samochodowego do zameczku prezydenta Mościckiego, bridża do którego, kiedy został wychodzącym, długo bardzo nie wracał, zagarnięty przez patrol wojskowy jako samozwańczy major partyzancki, papierów ze sobą nie zabrał? I czy wiecie, że z terenów Rzeczypospolitej sprzed roku 1939 Wisła z okolicą, wyzwolona dopiero po zawieszeniu broni, zarówno urodziny Adolfa Hitlera przypadające na koniec kwietnia, jak 1 maja 1945 roku obchodziła po hitlerowsku? Zaraz tak bezładnie potrafią tylko starzy sterniści i Fredromajster w *Trzy p*[o] *trzy*.

Więc na tym sejmiku ogłosił Borejsza zapowiedź wydawania w Krakowie miesięcznika, który na razie miał zastąpić wszystko, do elementarzy włącznie nie mówiąc o książkach beletrystycznych. Tajemniczy Rafał Glücksman — jemu krakowska *„Twórczość"* zawdzięcza czcionkę, układ graficzny, obyczaj żywej paginy, okładkami zabawiałem się sam — zawierał dopiero rozliczne umowy, wojna trwała, papieru nie było. Zarazem ogłosił Borejsza zebranym konkurs na tytuł.

Różne padły propozycje, Przyboś zawołał *„Twórczość"* i uzasadniał — Julian zawsze niezłomny, zawsze jasny w dążeniu swoim — że tym sposobem to, co nowe, to, co twórcze, to, co dotąd nieznane, stanie się hasłem i magnesem. Wśród wielkiego rozgardiaszu, tajnego głosowania nie było, tytuł ten uzyskał większość. Zaś Putrament ów rozgardiasz uogólnił w okrzyku, którego ton brzmi wciąż w uchu moim, ton dowodu niezaprzeczonego: „Otóż sami koledzy widzicie, do czego prowadzi parlamentaryzm i że tym sposobem rządzić nie można!".

Dwukrotnie w sposób, który znów wspomnieniom daje górę, drogi Leopol- Staffa skrzyżowały się z *„Twórczością"*. Odjeżdżając w wiceministry Kul- y i Sztuki Kruczkowski pozostawił w tece redakcyjnej garść wierszy Staffa nu doręczonych oraz bezsporne zalecenie, że od Nestora Poezji będzie się :zynało nowe pismo. Ale od których jego utworów? Trójkę — *Znad ciemnej ki, Pogoda późnej jesieni* oraz *Przymierze* — sam dobrałem, Staff niczym ɔiutant poddawał się wyrokowi.

i nie tylko przyczyna wybaczalnego w takiej okoliczności sentymentu po- duje, że tę mistrzowską autobiografię każdego ludzkiego żywota, pojętą dług praw Staffowskiej mądrości, zawsze z dystansu, a nieraz z przekornej rspektywy patrzącej — nie tylko owa przyczyna spowodowała, że liryk ıffa, który otwierał *„Twórczość"*, z kolei zaś *Martwą pogodę*, jest dla mnie .nym z najbliższych w jego dorobku. Powód zapewne inny: zbliżamy się olna, piszący te słowa i metryka moja, do prawd pomieszczonych w ostat- :h strofach. Znacie tę bajeczkę? — jak pytał pan Jowialski. Więc posłuchajcie:

Znad ciemnej rzeki wiatr przylata
I mglistych wspomnień woń przynosi.
Pamięć maluje przeszłe lata,
Jak raj anielski dawni Włosi.

Potem kask, miecz i pęd podróży,
Płomień na ostrzu smukłej dzidy,
Kiedy chadzałem w szatach burzy
I żeglowałem do Kolchidy.

Dzikie porywy i zapędy,
Zuchwałość butna i wyniosła...
Wreszcie manowce, winy, błędy —
I połamane leżą wiosła.

W ruinach pająk sieci snuje,
Czas każe płacić wiosny długi.
Lecz nie żałuję, nie żałuję!
I wszystko spełniłbym raz drugi.

Bo coś w szaleństwach jest młodości,
Wśród lotu, wichru, skrzydeł szumu,
Co jest mądrzejsze od mądrości
I rozumniejsze od rozumu.

Stanisław Brzozowski był pierwszym, który miał Staffowi za złe i z nader ɔkwentną pasją stanowiska swojego dowodził, że przybiera on na twarz swo- rozliczne maski, lecz żadnej serio nie traktuje. Żadna mu do oblicza nie zyrasta z wyjątkiem tej, której zasadą jest nieustanna zmienność — maska

Proteusza. Ten miał być grzech pierworodny staffizmu. Ale powtarzał zarazem Brzozowski o Staffie, że to Ariel — duch ludziom przychylny.

Omawiając niedawno *Dziewięć Muz* („*Przegląd Kulturalny*", 1958, nr 8) Julian Przyboś — jak zawsze u nas w obyczaju, bez powołania się na wielkiego poprzednika — raz jeszcze ten wyrzut powtórzył: „Staff nie był nigdy — ani na krótką chwilę szaleństwa — ani nietzscheańskim nadczłowiekiem, ani świętym Franciszkiem, ani poganinem, on tylko brał postawę nadczłowieka czy św. Franciszka — i dlatego tak łatwo mu było przyjmować odpowiadające tym postawom gesty. Nie twórca więc nowego świata wyobraźni i uczuć — lecz pieśniarz i nastrojowiec, nie wizjoner i odkrywca nowych rajów i piekieł serca — lecz esteta, nie inicjator stylu, lecz stylista, nie prawodawca, lecz kodyfikator w języku polskim znanego już piękna".

Zanim się pokłócę — jaka szlachetna w brzmieniu jest proza Przybosia! A jednocześnie — wszystko to nieprawda. To znaczy, mówiąc dokładniej: prawdą jest konstatacja, niesłuszna jest utajona w niej pretensja. Takie zaś podsumowanie wydaje zawsze w krytyce postulatywnej nieprawdę. Prawda, że Staff ani nadczłowiekiem nie był, kiedy z młodzieńczą brodą i z młodopolskim, szerokim krawatem wzywał do zburzenia świata i budowy od nowa, ani katastrofo-egzystencjalistą polskiego chowu kiedy z siwiuteńką bródką i nowoczesnym krawatem opisywał *Horror vacui* naszej epoki:

Z pustki zrodzony
Widzi z rozpaczą
Pustkę u kresu,
Co nie ma celu
I w nicość płynie.
I przerażenie
Gwałci pustynię!

Więc prawdziwą jest konstatacja, lecz żądać od Proteusza, ażeby się na reszcie zdecydował i przy jednej masce pozostał — nonsens temu równy, co żądać od Odyseusza, ażeby pozostał Achillesem, i tę niemożność mieć za złe, co pragnąć od Don Kichota, by pozostał Szwejkiem. Znaczy to po prostu w wypadku Staffa postulować całkiem innego poetę, zamiast wyjaśnić do końca, dlaczego ów Proteusz nie został przecież nieustannym Eklektykiem, dlaczego w tej zmienności była jakaś swoista jedność, zamiast wyjaśnić dlaczego jego kolejny wybór masek zawsze szedł po linii placówek wysuniętych w teraźniejszość, aktualnych.

On nie stylizował piękna już uznanego, to nieprawda. On szedł za pięknem nowym. Odkrywali je inni, lecz w Nim nie powstał nigdy ani gest młodzieńczej pogardliwej pewności siebie, ani grymas starczego okrzepnięcia w sobie jedynie. Kiedy czytam wypady Antoniego Słonimskiego przeciwko najmłodszym poetom, ich niezdarnemu jeszcze krokowi, widzę, że autor *Dziewięciu Muz* był od niego młodszy, kiedy niezdarnie i bezrymowo podaje swoje *Przebudzenie*:

Jest świt,
Ale nie jest jasno.

Jestem na pół zbudzony,
A dokoła nieład.
Coś trzeba związać,
Coś trzeba złączyć,
Rozstrzygnąć coś.
Nic nie wiem.
Nie mogę znaleźć butów,
Nie mogę znaleźć siebie.
Boli mnie głowa.

4

Ponownie z drogą życiową Staffa zetknęła się ścieżka *„Twórczości"* z początkiem roku 1949. Wszystko, co niżej napiszę, proszę sprawdzić w zeszycie towym roku 1949 oraz oddzielnej odbitce pod tytułem *Uniwersytet Jagielński Leopoldowi Staffowi.* Na wniosek Stanisława Pigonia Wydział Humaniczny U. J. uchwalił nadać Staffowi tytuł doktora *honoris causa,* zaś mnie ko ówczesnemu prodziekanowi przypadł zaszczyt, bym wygłosił przemówienie pochwalne. Staff był szóstym artystą obdarzonym przez Uniwersytet Jagielloński tym tytułem. Poprzedzili go Kraszewski, Matejko, Sienkiewicz, Berewski i Szymanowski. Tyz piknie, powtórzyć wypada.

I kiedy miałem podówczas zacytować wiersz mówiący o istocie staffizmu, towałem podobnie jak dzisiaj *Znad ciemnej rzeki.* Bo maski młodości, maski eku dojrzałego, maskę starości, sama egzystencja na twarze nasze i dodiadczenia nakłada, nie dobiera ich sobie dowolnie Proteusz. Od przepadnięi w morzu drobiazgów zbędnych i niepotrzebnych, od przepadnięcia w ostatznym trybunale starych szuflad i biurek — od podobnego przepadnięcia pobiegliwy pomysł Wilhelma Macha ocalił drobiazg, godzien tego losu unikc. Staff za otrzymany tytuł dziękował króciutkim przemówieniem, spisam na kartce bodaj zeszytowego papieru. Kiedy był bliski końca, palce pogły drżeć, dwa kroki dzieliły mnie od mówiącego poety, głos załamał się ze ruszenia i ledwo skończył. Tę karteczkę odtworzyliśmy w fotograficznej dobiźnie.

Nie przypuszczałem podówczas, że po latach moment podobny znów jakoś wróci i nie innym przemówi wzruszeniem. Powróci, kiedy rok temu podas doktoratu honorowego Marii Dąbrowskiej w Uniwersytecie Warszawskim, czarną i obfitą togę obwinięta srebrna jej postać dziękowała swej najbliżj ojcowiźnie, ziemi kaliskiej, za słowo pisarskie, narodzone z wiekowego tej mi doświadczenia, kiedy ukłoniła się jej nisko w przepięknie powiedzianym aniu. Opowiem kiedyś przyjacielowi lat asystenckich, wspólnych godzin Scuola san Rocca, rektorowi Stanisławowi Turskiemu — należy do rasy ścich naukowców udających niewrażliwość na nasze humanistyczne dyrdyłki — jak podówczas wyglądało jego dostojne oblicze.

I już wtedy, w roku 1949, wiadomo było, że Proteusz nie przestał czuwać, formuła klasyka nie jest formułą przylegającą do Staffa. Owym zacytowam wówczas anonimowo młodym poetą, który twierdził, że Staff jest zawpod wpływem najmłodszych, był Tadeusz Różewicz. Spod jego znaku po-

chodzi przypomniane przed chwilą *Przebudzenie*. W *Dziewięciu Muzach* czujność Staffa sięgnęła jeszcze dalej. Bywa w nich Gałczyński (*Ballada, Matamor*), ale to raczej oczywiste spotkanie byłego cygana młodopolskiego z jego potomkiem. Bywają ponowne niepokoje historiozoficzno-katastroficzne najmłodszych, jakby z Herberta rodem *(Wykopaliska). Krzywdę,* o piesku, co przeżył świat, nie wiedząc, że tenże jest zagadką, przeczytajcie łącznie z uroczym pomysłem Sławomira Mrożka o krasnoludku (*Zdarzenie*). „My jesteśmy proste krasnoludki, co my możemy wiedzieć." Na notatkę na marginesie obecnego Aleksandra Wata wyglądają *Siostry syjamskie:*

Nieskończoność i Nicość,
Dwie siostry syjamskie,
Urodziły jednego boga.

Jeszcze niejedno tym trybem można by wskazać. Wniosek? Proteusz wierzył w Literaturę. Dla niego Literatura b y ł a Rzeczywistością. Dlatego podejmowanie przez niego cudzych rajów i piekieł serdecznych nie było stylizacją jedynie. Proteusz nie był racjonalistą i klasykiem, lecz raczej empirykiem otwartym na fakt, że Literatura j e s t Rzeczywistością. Powszechną i sprawdzającą się także dzisiaj właściwością klasyków jest to, że uszy przedwcześnie im zarastają racjonalistycznymi kłakami, że stają się głusi i tupią na obce dźwięki. Proteuszowi nigdy uszy nie zarosły.

Jednocześnie ten Proteusz wiedział doskonale, jak wyglądają ci, którzy nie według jego miary wewnętrznej byli ukształtowani, którzy wybierali tylko jedną maskę. Rozumiał również ich *Problemy:*

Problemów się nie rozwiązuje.
Problemy się przeżywa,
Jak dnie, których, gdy miną, już nie ma.
Jak szaty zużyte,
Z których się wyrosło,
Spadają z ramion
I w drzwi ostatnie
Wchodzisz nagi i wolny
Jak świt.

5

Kiedy słońce przedziera się i przesiewa przez konary i kłęby listowia, ich odbicie drży i faluje na wodnej powierzchni stawu, co tylko w tym zetknięciu zjawisk zmienia swoje oblicze, lecz nie płynie. Na zwierciadło Staffowskie poezji zawsze padały podobne cienie i blaski. Ginęły drzewa przybrzeżne, wyrastały nowe pokolenia, zwierciadło przyjmowało wciąż i chętnie ich odbicia. Słońce w ostatni dzień maja ubiegłego roku zaszło już po raz ostatni dla podobnego obrazu, w którym odchodzi postać i poezja Leopolda Staffa.

Dziękując za przypomniany tutaj doktorat honorowy, przyszły autor *Wiklin* i *Dziewięciu Muz* powiedział: „Każdy artysta ma swój jeden dzień, w którym

racuje dla swej współczesności". Ten dzień trwał u Staffa przeszło pół wie-
u i jakkolwiek promienie były już ostatnie, zawsze były one klarowne i do-
itne jak na zachodach słońca u Claude Lorraine'a. W uzasadnieniu jego do-
toratu powiedziano więc, co niechaj na zakończenie gawędy przepiszę:

Qui populo suo artissimis societatis vinculis iunctus intimos reconditosque
nimi eius motus, dolores et gaudia, quibus iam prospera iam adversa affectus
st fortuna, carminibus suis expressit.

Kazimierz Wyka

Marian Jachimowicz

BORYSŁAW—ZAGŁĘBIE POETYCKIE

Skądby tu Akropol i skądby pyszne posągi
kute w kamieniu muzyczną mową
choć chmur blask tą złotą zachodów porą
przeszywa nas bardziej podobny do miecza
a w górach mróz piją brodaci bogowie

tu ziemia aż drży od miłosnych motorów
każdy najczulszy żywy nerw ziemi
naftową ropą oddycha

nie
nie oddycha
słuchajcie wyraźnie grzmi
płucami które dech Karpat
żarliwie-różowo rozszerza
grzmi pulsująca rytmiczna praca
bezsennie tykocący aparat

dzień dzwonem tnie

nie uczyłem się nigdy miłości na pamięć
jednak bez przerwy powtarzam
szyby szyby szyby
hasple i liny
świdry cysterny maszyny
soczysta antyczna ziemio
człowieku piękniejszy niż wybuch

w twoje dłonie kielich poemat który oto jest
świtem światłami wzbity
ponad muzyczne Zagłębie szklany poemat
do żywego rozdrgany od ludzi i głosów
o w czarnym kwitnącym kamieniu

w ropą obficie oblanym marmurze
kuję twój olśniewający posąg

(Juliusz Wit: *Posąg*)

Pierwszym poetą w Borysławiu, z którym się zetknąłem jeszcze w dzieństwie, był Ludwik Bugno. Zaprowadziła mnie do niego moja siostra. od lasem Dąbrowy, wśród traw i żarzących się w nich poziomek stała tłownia, cała z obropionej i pordzewiałej blachy. Weszliśmy. Spomiędzy czących kotłów zbliżył się starszy człowiek w „ropiakach" (ubranie robo- e przesiąkłe ropą), z krótko ostrzyżonymi włosami, krzaczastymi brwiami, szczecinie wąsów. Oczy przezierały się spoza gąszczu brwi ostro, lecz miech tłumaczył je dobrotliwie, gdy dowiedział się, że lubię czytać. Zaosił mnie, bym kiedyś przyszedł do jego mieszkania wybrać sobie książkę. Człowiek ten nie miał poza sobą żadnej szkoły, zupełny samouk. Jeden założycieli TSL w Tustanowicach. W drewnianej sieni swego mieszkania ządził bibliotekę, dość sporą, gdzie wieczorami robotnicy wypożyczali kturę. Obsługiwał sam lub syn jego, wówczas czternastoletni. Pochodził jakiejś wsi zachodnio-małopolskiej i chętnie nazywał się „Mazurem". Jako ftowiec był jednym z pionierów przemysłu naftowego w zagłębiu borywskim. „Najazd" robotników Mazurów, konflikty i bratanie się z miejscową dnością ukraińską, perypetie z uruchomieniem przemysłu, wyzysk i szaerki przedsiębiorców opisał w licznych opowiadaniach i w sztuce scenicznej pt. *Bojki i Mazury*. Dla kroniki Borysławia oraz apoteozy pracy w kolniach nafty i wosku ziemnego budował epopeję na wzór *Pana Tadeusza*...

W prozie bezsprzeczny talent boryka się — z półinteligenckim niedorozwom. Miał za duże oczytanie, aby wnieść świeżość prymitywu, za małe, aby wyzwolić od literatury. Trzecim nieszczęściem była — mistyka.

Zaczął od bezwzględnej walki z klerem. Pewien ksiądz podjął się życzliwej ytyki jego rękopisów. Po drugiej stronie arkuszy znalazły się bardzo polebne oceny. Wynik: Bugno zaplątał się w taki gąszcz spersonifikowanej strakcji, że dopiero śmierć, nie wiem, czy przypadkowa, w jednym z dow-zbiorników — rozwikłała dla niego te sprawy. Utonął. Na krze znaleziono go laskę i dwie książki. Jedna z nich podobno nosiła tytuł *Bogowie łakną wi*....

Część jego rękopisów, dość spora, leży na razie gdzieś na moim strychu. Nie zestudiowana. Resztę spaliła jego żona, jeszcze za życia Bugny. Pisał je śród grzmiących kotłów. Czasami grad kamieni rzucanych na blachy kotłow- przerywał ten — w uszach długoletniego palacza zamieniony już w ciszę — dnostajny huk. To żona, mszcząc się za domniemane zdrady, wyładowywała l. Rękopisy te były oczywistą przyczyną wszelkich zaniedbań domu. Wpyała je od czasu do czasu z wielką pasją pod kuchnię. To, co zostało, czeka szperaczy, psychologów, może socjologów. W ogóle pisarstwo było przyną wszystkich jego nieszczęść. Zbliżało go do tzw. inteligencji. Nieraz jaeś panie dyrektorowe łaskawie z nim rozmawiały. Stąd posądzenia i rejrady dam przed pasją żony poety.

Był to człowiek tragiczny i napiętnowany wielkością. Zginął półoszalały. vidywały mu się lasy o liściach czarnych, obrzeżonych bielą. Sen, jak pisze,

zamienił w pracę. Wiara jego w siebie i w swoje posłannictwo wynosi go chwilami na wyżyny — może nie będę wzywał imion nadaremno, gdy pominę dzieła, a przypomnę charaktery — jakichś Beethovenów czy Mickiewiczów, Zoroastrów czy Mojżeszów, by zepchnąć go w otchłań tragicznego grafomaństwa.

Myślę z serdeczną sympatią, bo widzę w nim ofiarę siły twórczej, szukającej narzędzia w każdym człowieku.

Według odwiecznych praw powstają środowiska. Jest jakieś jądro, które przyciąga, i elektrony, które krążą. Na początku była sztuka. Wokół niej krążyłem od dawna. Coraz bliższymi pierścieniami. Mgławicowo. Potem zauważyłem innych. Krążyliśmy razem. Prawem determinizmu czy indeterminizmu odrywało się od jednych, łączyło się z drugimi. Tak zderzyliśmy się z Maćkiem, Anią, Schulzem, Witem, Rzeczycą, Wicińskim i resztą plejady. Niektórzy zasłużyli sobie na to, by ich przyrównać do meteorów. W pewnym momencie spłonęli. Został po nich obłok wspomnienia. Lecz obłoki też krążą i nie mogą się oderwać od ziemi. A człowiek jak człowiek: śledzi ich kształt i muzycznieje. Gra w nim przeszłość.

Maciek ciepło błyskał szkłami. Ciepło szło od oczu skrojonych z nieco wschodnim przepychem. Miał biały uśmiech i coś w charakterze, co nakazywało czystość, jak piękna książka nakazuje, by jej nie splamić. Tekst był malarski, awangardowy. Rozplanowany schludnie i celowo, według unistycznego wzoru Strzemińskiego, według wyrafinowanej prostoty Stażewskiego. Cóż, nie każdy umiał go czytać. Treść była nie na powierzchni. Mackami intuicji, ciepłymi prądami sympatii doszedłem do niej. Zwierzęcym instynktem wyczuwania aury przyjaznej, od której weseleje się w poczuciu bezpieczeństwa i nieograniczonej swobody. W aurze takiej wiemy, że każdy ruch się uda, każda myśl dosięgnie. Wszystkie możliwości stają otworem. Stajemy się nowym człowiekiem. Maciek mnie odnowił.

Zaczął od tego, że wszystko, co mi się w malarstwie podobało, nazywał bohomazami. Uświęcone wielkości skręcały się w ogniu jego słów jak podpalona wełna i topniały w niewiele znaczący zgliszcz, w jakieś sczerniałe nic. Sypnął za to nazwiskami, które zakręciły mi się w głowie kolorowymi znakami zapytania. Cucił mnie swoim uśmiechem i słowami, które znów powszedniały, abym mógł w nich rozpoznać swoich znajomych, abym się nie smucił swoim nieuctwem. Zostawił smugę, którą szedł w świat żal porzuconych niegdyś guziczków farb i czystych, czekających na barwy arkuszy.

Przyprowadził go do mnie jego przyjaciel z czasów szkolnych. Chłopak ten musiał zawsze kogoś „uwielbiać". Świadczył mi wiele przysług. Od niego dowiedział się Maciek, że piszę.

Po wielu miesiącach znów zetknąłem się z młodym malarzem. Przyjechał na wakacje z Krakowa, gdzie studiował. Skazany na prowincję, jakże mu zazdrościłem tego świata rojnego od ludzi ciekawych, związanych ze sobą węzła-

ni wspólnych spraw, idących drogami jasno wytkniętych celów. Słuchałem wybuchów marksistowskich rac, oświetlających nędznych i skulonych indywidualistów, przesmykujących się cichcem śród zorganizowanych społeczeństw.

— Niech nikt się nie waży — mówił — uprawiać sztukę dla swoich osobistych celów, zatruwać pesymizmem ludzi o jasnych twarzach.

Dość nieśmiało wypowiedziałem przekonanie, że na dnie każdej twórczości kwi samolubna chęć wyróżnienia się. Zysków, choćby nie materialnych.

Zgromił mnie. Beton, o który opieraliśmy się, był już cieplejszy niż wieczór. eżały w trawie i sterczały wielkie człony przyszłych kanałów.

Zapytał, czy mógłbym mu pokazać swoje wiersze. Powiedziałem, że tak, le boję się jego rozczarowania.

Przyjąłem go już w innym mieszkaniu niż za pierwszym razem. Słuchał czytał z uwagą. Potraktował życzliwie. Przyznał, że są lepsze, niż się spodziewał. Pocieszył: „Właśnie to, że się pan nimi martwi, świadczy o możliwości rozwoju. Nie wyobraża pan sobie, z jakimi bzdurami ludzie się reklamują". Zwrócił mi uwagę na konstrukcję w jednym z wierszy, który uważałem za lepszy; radził mi skreślić dwie strofki. Zrobiłem to chętnie, olśniony możliwością tak radykalnej operacji. Żegnaliśmy się zbratani. Czułem, że to moja nowa miłość. Nazajutrz z rana napisałem dla niego wiersz pt. *Biały uśmiech*. Uwiodłem sobie przyjaciela. Tak zaczęliśmy krążyć razem.

Nim odjechał, pożyczył mi pieśni Bilitis, zadedykowane mu kilkoma słowami z tekstu, dużym, jakby dziecinnym pismem, zamkniętym imieniem Anna. Dedykację przeczytałem jeszcze przy nim i od razu znaleźliśmy się w klimacie, w którym zwierzenia rosną podzwrotnikowo. Niekonieczne w tym słowa. Samo promieniowanie ogarnia prawdę o człowieku. W tych sprawach rzadko kto jest złym odbiornikiem. Kwiaty wyrastały ostrożnie, ale zapach odurzał. Pieśni Bilitis. Jakże „antyczny" jest człowiek. Nawet poprzez wynaturzone jakże bujnie uwodzi natura. Czymże jest sztuka, jeśli nie jedną z form jej postępu. Czym bardziej zamaskowana, tym odporniejszych zagarnia.

Ania była malarką. Koleżanką Maćka z akademii. Nawiązaliśmy korespondencję. Nieznani sobie osobiście, poznaliśmy się z najlepszej strony. Ta „niematerialna", jak określiła, znajomość — bardzo zbliżała.

Maciek przeniósł się na warszawską akademię. Musiał opuścić krakowską po charakterystycznym dla owych czasów incydencie. W korytarzu szkoły wywieszono zarządzenie rektora o *numerus clausus*. Maciek niewiele myśląc zerwał je, zmiął i wrzucił do spluwaczki.

Z Warszawy pisywali z Anią. Przysyłali mi pisma literackie. W jednym z tych pism znalazłem świetny artykuł Fika o poezji, zakreślony przez Maćka, i nie pamiętam już czyją, entuzjastyczną ocenę utworów Przybosia. Cytaty z tych wierszy bardzo mnie zaintrygowały.

Borysław dla warszawianki — to prawie egzotyka. Ania zjawiła się z Maćkiem, gdy przyszły nowe wakacje.

Wielka, podobna była do swego pisma w nieporadnym wdzięku. Raczej typ Niemki. Zdawało się — bez nerwów, choć łatwy rumieniec zdradzał. Chodziła trochę jak wieża, która by chciała delikatnością ruchów usprawiedliwić pobyt wśród nas. Piękne, wypielęgnowane ręce miały w sobie jakąś roślinność. Linie jej rysunków płynęły z tą samą łagodnością.

Kilkadziesiąt kroków z mego mieszkania i już się było u nich. Po drugiej stronie ulicy dom z zieloną werandą za zmurszałymi sztachetami. Wkomponowany w dwa przyjazne sady: jeden od ulicy częstował wiśniami, drugi w głębi przyklękał pod ciężarem grusz i jabłoni. A dalej pola, gdzieniegdzie domki, wreszcie lasy i góry.

Tu, po miękko poddających się schodach wchodziliśmy wszyscy do wnętrza zawieszonego unistycznymi kompozycjami Maćka i umiłowanymi przez niego prymitywami dziecięcych malowanek. Tu zażywaliśmy ciepła przyjaźni, entuzjazmu dla sztuki i rozbłysków świadomości w pasjonujących nas sprawach. Stąd schodziliśmy w sad, w dalszy ciąg rozmowy, by odpocząć na trawie i nacieszyć się obłokami. Stąd większość zeszła — w śmierć.

Nim poznaliśmy Schulza, podziwialiśmy jego *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Jakże onieśmielała jego twórczość. Każda stronica tej niby prozy dawała więcej poezji niż dziesiątki wierszy dumnych z siebie poetów. Delikatne zdania znosiły, zmywały tradycjonalne nudziarstwo objawiając się czysto i samotnie. Żadne dotychczas dzieło nie uświadamiało w takim stopniu, że poezja to nie układ graficzny, na palcach liczone zgłoski i, choćby najstaranniej dobrany, asonans; że nic nie zastąpi poezji, która nie potrafi nią nie być. Później dowiedziałem się: człowiek ten miał wielką kulturę malarską i sam był wybitnie uzdolnionym plastykiem. Właśnie to dawało mu niesłychane wyczucie formy.

To nie barok, jak chcą powierzchowni. Raczej coś wcześniejszego i późniejszego niż ta epoka.

Wcześniejsze, bo nawiązujące do wykwintnego gotyku: w takim przykładzie złożoności, jak katedra Notre-Dame z maszkarami, a przede wszystkim najbliższy chyba Schulzowi artysta — Heronimus Bosch. Ma się wrażenie, że dzieła tych dwóch ludzi — jedno malarskie, drugie literackie — szukały się poprzez wieki.

Późniejsze niż barok jest dzieło Schulza, bo: zawarło w sobie impresjonizm, surrealizm (zapoczątkowany w XV wieku przez Boscha!) i — „schulzyzm", którego przed Schulzem chyba nie było.

Piękno jest wieczne, choć zależne od zrozumienia celowości w nim zawartej. Nie każda epoka rozumie każde piękno; zmienia się pojęcie zależnie od celów w danej epoce najważniejszych. Indywidualizm nie może się z nimi liczyć, gdyż wyraża cel przeoczony przez ogół. Indywidualizm spełnia obowiązek niekoniunkturalny. Epoka — to masowa produkcja wartości koniunkturalnych. Stąd niepopularność istotnych rewolucjonistów.

Schulz w sztuce jest rewolucjonistą.

Pełni zachwytów dla dzieł Schulza, Maciek i Ania złożyli mu wizytę w Drohobyczu. Przyjechali oczarowani. Obiecał, że przyjedzie. Właśnie siedziałem nich, gdy Maciek wyglądając oknem powiedział: „Idzie". Spojrzałem spoza go ramienia. Szary człowieczek mijał kościół po drugiej stronie ulicy. Spieszył się. Zmaterializował mi się szaro, z barw jego książek została ta jedna. chronny kolor wrażliwości. Wspaniała polszczyzna jego książek w ustach utora dźwięczała obco. Poza tym „r" wymawiał infantylnie. Słownik bogaty ził się od wyrazów celnych, lecz domagających się od słuchacza ściślejszej iedzy z wielu dziedzin. Niezwykle estetyczne były mimowolne skojarzenia. d słów odzyskiwał barwy.

Był to pierwszy człowiek wielki w literaturze, jakiego osobiście poznałem. ysproporcja między dziełem a jego autorem uderzyła mnie zbyt mocno. Po tach dopiero zrozumiałem, że przyczyna tkwi w odbiorcy, w niedostatku wiezy o życiu. Dysproporcji nie było. To sąd nasz o ludziach bywa płytki. Kiedy erwszy raz zobaczyłem morze, znane mi dotychczas z wyobraźni — rozczaowałem się. Wydało mi się za małe. Nie wiedziałem, że trzeba nań spojrzeć pewnej wysokości. Przeżywałem kryzys pojmowania artysty. Zobaczyłem iezwykłego pisarza oczyma większości ludzi, lecz zrozumiałem, że w pustych czach największa treść staje się pustką. Czułem krzywdę takiego (czy tylko kiego?) człowieka, co więcej, czułem, że sam go krzywdzę notując w pamięci razy do drobnych ludzkich usterek. Nie ma niecelowości, skoro uznajemy skutki. Skutkiem było dzieło. Dzieło przyjąłem z entuzjazmem. Czemuż o człowieka musiałem z sobą walczyć? Zaczęła się praca nad rozumieniem. Nieraz po wycie u Schulza wolałem iść pieszo trzynaście kilometrów z Drohobycza, aby nieć czas na walkę z wątpliwościami. Powracało się zwykle w nocy.

Zapytałem go raz, co mówią koledzy nauczyciele o jego twórczości. Schulz auczał rysunków w gimnazjum, do którego, o ile wiem, uczęszczał niegdyś Kazimierz Wierzyński.

— Nie rozmawiam z nimi o tych sprawach; dokuczaliby mi i lekceważyli.

Biblioteka jego pełna była książek z dedykacjami autorów. Wielkiemu aryście składali hołd nasi najsławniejsi pisarze i poeci.

A jednak nosiłem w sobie wtedy jakąś pretensję do niego. Pretensję, która akby tłumaczyła stanowisko filisterskich belfrów. Czemuż, będąc człowiekiem iezwykłym, był tylko człowiekiem?

Wspólna znajoma, która w Schulzu czciła wielkiego człowieka, zdradziła ni na przykład, jak Schulz potrafi się rozbawić w swoim kółku. Nie wiem, po ieliszku czy po lampce, kojarząc z portretem swoim wiszącym na ścianie malował Witkacy) a przedstawiającym go jako maharadżę w jedwabnym urbanie — Schulz włożył na głowę zieloną umbrę i pyszną miną powalił całe owarzystwo.

Lampy z tą umbrą omal nie stłukłem w czasie jednej z wizyt. Zagadany Schulzem krążyłem dość nieprzytomnie po jego gabinecie. W pewnej chwili droga wypadła między biurkiem a oknem. Nie zauważyłem przewodu łączącego ampę z kontaktem. Lampa pojechała na sam brzeg biurka. Jednocześnie

z okrzykiem Schulza: „Lampa!" zatrzymałem się czując opór drutu. Zażenowany powiedziałem: „Byłbym stłukł..."

— Ach, to byłoby straszne...

Zawarł w tym tyle przerażenia przed zgiełkiem rozbitego szkła, że przypomniałem sobie ten sam ton z czasów, gdy opowiadał nam o najstraszniejszej — jak twierdził — noweli Poego, o trupie w kominie.

Ciekawy byłem genezy pisarstwa Schulza.

— Pisywałem do znajomych listy — odpowiedział. — Twierdzili, że są interesujące i że styl ich wybiega poza kameralne wymagania. Zachęcali mnie do zużytkowania go w utworach literackich. Tak powstały *Sklepy cynamonowe.*

— A jak doszło do ich wydrukowania?

— Z rękopisem w walizce pojechałem do Warszawy. Wydawcy przyznawali, że owszem, te rzeczy są bardzo oryginalne, ale „kto to będzie czytał". Drukować nie chcieli.

Przypomniałem sobie okładkę *Sanatorium pod Klepsydrą:* autoportret Schulza z walizeczką w ręce, z dadaistycznym pociągiem, który go przywiózł w nieznane.

— Przypadek mi pomógł. Tam, gdzie zamieszkałem, znalazła się kobieta, której siostra prowadziła gospodarstwo Nałkowskiej. Ona to wyjednała mi audiencję u pisarki, do której trudno się było dostać. Na drzwiach przyczepiona kartka przewidywała tylko pół godziny dla wszystkich z tego rodzaju wizytami. Gdy wszedłem, przyjęła mnie grzecznie, ale uprzedziła, że może mi poświęcić niewiele czasu. Więc żebym wybrał jakiś fragment. Przeczytałem *Ptaki.* Kiedym skończył czytanie, podniosła słuchawkę i zadzwoniła do „Roju" polecając przyjęcie do druku *Sklepów.* Tak to kuchennymi schodami dostałem się do literatury.

Dla wielkiej pisarki Schulz miał nie tylko podziw, ale i szczere uczucie wdzięczności. Sądząc po wielu dziełach dedykowanych Schulzowi przez Nałkowską, szacunek był wzajemny.

Z wypowiedzi Schulza wyłaniała się często sylwetka Rilkego.

— Nigdy nie odżałuję, że Rilke nie żyje, że go osobiście nie znałem i nie poznam. — Uśmiechnął się i dodał: — Chyba na innym świecie...

— Wierzy pan w życie pozagrobowe?

— A pan? — spojrzał zaintrygowany.

— Zdaje mi się, że wraz z rozprzęgnięciem się ciała rozprzęga się i reszta.

— Żartuję. Niestety, nic nie wskazuje, aby mogło być inaczej.

Na temat Rilkego napisał do Ani:

„Cieszę się, że Pani okazała się dostępna dla Rilkego. Z czasem, gdy Pani oswoi się z jego wierszami, otworzą się Pani światy piękna jeszcze bardziej skondensowanego. Oby Pani często doznawała takich objawień i oby Pani zawsze zachowała dostateczną elastyczność do rewizyj swych poglądów i korektur. Co do mnie, to po okresie nieopamiętanego zachwytu dla *Malte* dostrzegam dziś jego granice i punkt, w którym świadomie oddalam się od tej

ozy. W poezjach swoich przechodził Rilke ewolucje o kilku (3—4) stadiach, których każde wymaga na nowo ustosunkowania się do tej poezji."

Urobiliśmy sobie pogląd, że Schulz nie był świadom swojej nowoczesności. e dostrzegał surrealizmu, który tak często dystansuje inne elementy jego tuki. Nieświadomość ta występowała najczęściej, gdy stawał wobec dzieł no- ej plastyki, zwłaszcza wobec unizmu, upraszczającego żywioł Schulza — strakcję — do elementów geometrii. Te dzieła kolidowały z jego złożonością. ąś widzę: Schulz był wyłącznie sobą.

Najśmielej atakowała go Ania, korzystając z uroku, jaki wywierała na nie- pornego wobec niej Schulza.

Z daleka bronił się dzielnie. Bronił nawet realizmu, z którym łączyła go, edług mnie, kapitalna cecha — bardzo świadoma i nawiązująca do Cervante- w *Don Kichocie* — ironia. Dla własnych dzieł i dla zgorszonego czytelnika a Schulz ten niełatwy i jedyny uśmiech.

Ania słusznie, lecz z trochę „kobiecą" logiką, atakowała:

„Malarze realiści często szukają pejzaży z dziwnymi ruderami albo twarzy przesadnej ekspresji. Jest to ich ucieczka przed własnym realizmem — nie- wiadoma ucieczka — potrzeba stworzenia czegoś niepodobnego do natury — e usankcjonowanego przez nią tym, że sama dostarczyła wzorów."

A oto list Schulza w tej sprawie:

„...Wydaje mi się, że realizm, jako wyłączna tendencja do kopiowania rze- ywistości — jest fikcją. Nigdy nie było takiego. Realizm stał się zmorą straszakiem nie-realistów, istnym szatanem średniowiecza, malowanym na szystkich ścianach jaskrawymi barwami. Proponowałbym dla określenia rea- zmu użycie terminu czysto negatywnego: jest to metoda, która stara się po- ieścić swe środki w obrębie pewnych konwencji, postanawia nie łamać pew- ej konwencji, którą nazywamy rzeczywistością lub zdrowym rozsądkiem, lub awdopodobieństwem. W obrębie tych granic pozostaje mu bardzo szeroka ala środków, jak szeroka, dowodzi właśnie Mann, który wyczerpuje wszyst- e sfery i piekła, nie łamiąc konwencji realistycznej. Mann albo Dostojewski iech Pani przeczyta *Sobowtóra* albo *Karamazowych)* dowodzą, jak mało za- ży na przekroczeniu albo zachowaniu linii realizmu, że jest to sprawa po pro- u gestu, pozy, stylu. Jeżeli chcemy przez realizm rozumieć pewną przyziem- ość rzeczywistości opisywanej, to ci autorowie są bijącym zaprzeczeniem takiej efinicji. Z drugiej strony przez przełamanie konwencji realistycznej jeszcze itwa nie jest wygrana. Samo przełamanie realizmu nie jest żadną zasługą, szystko zależy od tego, co zostało przez to osiągnięte. Świadome i celowe gwał- enie realizmu otworzyło pewne nowe możliwości, ale nie trzeba się łudzić, koby posiadanie tego tricku uwalniało nas od obowiązku dawania bogactwa eści, dawania swego świata. Żadna, choćby najgenialniejsza, metoda nie za- ąpi wysiłku wydobywania własnej treści."

Do Borysławia przyjechał Wiciński. Młody rzeźbiarz, łodzianin. Mieszkał w Warszawie. Nim przyjechał, poznałem go jako poetę. Maciek przyniósł tomik

Dlaczego z głębi mej duszy korzystne wiatry nie wieją,
bym mógł toni swej myśli dać wyraz uległy mej woli?

Dlaczego nie mogę zaprószyć smutku nadzieją:
że kiedyś wydobędę boskiej mocy słowa?
że kiedyś płomienną i stubarwną tęczą się rozleją?
rozbłysną ognia czarem? złuszczy je czystość lazurowa?

Przygarnąłem go serdecznie. Odtąd każdy wiersz Kazia był nową zdobyczą. Chłopak ten, znając nowszą poezję tylko z opowiadania, z pewnych założeń, jakie ją cechują, zaczął pisywać rzeczy przypominające surrealistów francuskich. *Iluminacje* Rimbauda i naszych nowatorów. Zwłaszcza próby abstrakcyjnej prozy wypadły bardzo interesująco.

Maciek zachwycał się nim, Schulz darzył sympatią. Wiciński nawet ze swoim obiektywizmem w sztuce przyjął go do klanu.

Kazio stał się tak zagorzałym awangardzistą, że poza XX wiek, z wyjątkiem Norwida i Rimbauda, nie chciał się nawet obejrzeć. Przestrzegałem go przed zubożeniem, ale nie bardzo dowierzał. Taka rewolucyjność jednak, jak się okazało, jest w pewnym okresie rozwoju konieczna, aby się wyzwolić spod tyranii form zbanalizowanych. Kazio w siedemnastym roku życia zdobył się na własną. Oto w jakim kierunku poszedł:

„Uwiedziony dźwiękiem pustoszenia zapomniałem o majaczących w kierunku światła krajobrazach, o kolumnach zanurzających się w czworobok, rozszerzony ledwie widoczną panoramą możliwych ucieleśnień, a leżący gdzieś głęboko w dole, poniżej warstwy wybuchów.

Marzenie moje, pozostające do niedawna w różowym półmroku, wymykało się z własnej inicjatywy za ruinę rzęsistej młodości. Tam zachował się ślad doświadczenia o niecodziennej nazwie.

Gdy tylko skieruję uwagę na blask tamtej rzeczy, wzrok mój potrafi wyłowić przychylność podnoszącą się gdzieniegdzie, jak mgła, a pomnażaną przez pośpiech oczekiwania na odpowiedź.

Ten rodzaj wyznania porusza się po drodze niezwiędłej jeszcze pamięci, która posługuje się niewyszukanymi celami; te zaś w granicach sennej rzeczywistości ukazują się czasem jako drzewo rodzące deszcz drogich kamieni.

Surowość dwóch natur zwykłem oddzielać przestrzenią nieproporcjonalnych myśli, którym towarzyszą często błędne barwy spostrzegania, zamykające dostęp do tego, co wymaga wiele trudu — i które zbierają narzucające się wrażenia przeciwnego znaku, by oddać je niepamięci.

Zagrożony podnoszącymi się tu i ówdzie protestami, wyprzedzającymi słuszność moich rozważań, postanowiłem, mając na oku ich siły, przeciwstawić łagodność zgromadzonej niewzruszoności."

Wychowałem sobie nieprzejednanego krytyka. Często zmieniałem, a nawet porzucałem to, do czego sentyment lgnął. Może to odpłata za mój sadyzm. Człowiek nie zapomina.

Wyrocznią był dla nas Maciek. Tak subtelnego odbiorcy i inspiratora już nie znajdziemy. Ten człowiek kochał się w ludziach, ale nie można go było

ylić jakimś zakrętasem. Sztuka dla niego była najczystszym źródłem, skąd ę czerpało wiedzę o człowieku.

Kaziowi chciał koniecznie kupić kozę. „Będziesz miał codziennie świeże leko" — mówił. A Kazio się rumienił.

Maciek wiedział o jego nędzy. Nieraz widziałem Kazia, jak ucząc się w nocy zy świeczce (okna nie zasłaniano) wyskrobywał z garnka postne kartofle. óźniej dowiedzieliśmy się, że w „dobrych", przedwojennych czasach kilkakrot- e mdlał z głodu w szkole.

Inaczej na Kazia patrzył Rzeczyca. Ten, poza tym, że był literatem, odzna- ał się potężnym snobizmem. Uważał, że każdy wielki artysta musi być trochę oczeńcem. Tyle anegdot z życia pisarzy, tyle intymnej wiedzy (ktoś z nas się yraził: „zna literaturę przez dziurkę od klucza") przywiózł z Warszawy, że jako mu było zdradzać się ze swoim zdrowiem. Patrzał na Kazia i z tajem- czą miną szeptał: „Bardzo interesujący i apetyczny chłopaczek...".

Ten Rzeczyca! Sam miły, delikatnie i cicho mówiący jakąś ultrastaranną, eraturoznawczą mową; pięknie i ze smakoszostwem recytujący swe ci- utkie wiersze; ładnym głosikiem śpiewający „folklor", zwłaszcza lwowski, także piosenkę Orkana *Ty wyrosłaś jak ta limba* — zawsze dostawca esołości. Czy to kiedy napisał wiersz z refrenem „Wyprowadź swe serce spacer"; czy kiedy napisał (już w czasie wojny) kawałek bojowej prozy, órej bohater, aby wyskoczyć z okopów, podbija się lufami dwóch pistoletów; y wtedy, gdy przychodził z Truskawca, gdzie mieszkał u ciotki, i otrzaskany po plecy nie dał się namówić do oczyszczenia błota z czarnej bekieszy i tak odził po całym Borysławiu; czy... Tych „czy" byłoby zbyt dużo.

Maciek nazywał go „Francuzikiem". Drobniutki, w jasnogranatowym, pra- ie niebieskim garniturze. W kapelusiku z wgiętym amfiteatralnie denkiem; czarno obramowanych okularach. Z pierścienistą, dosyć długą na karczku yzurą; z ładnymi, ale już nadpsutymi ząbkami. Główką zawsze przytakiwał łasnym słowom. Zwłaszcza gdy recytował wiersze. Schulz podziwiał jego udycję. Znał kilka języków. Tłumaczył nawet wiersz z tureckiego. Co rawda z czyjegoś surowego przekładu, niemniej twierdził, że to urobiło mu osunki w Turcji i tam w czasie wojny pragnął się znaleźć. Tymczasem był iędzy nami.

Zbliżał się wrzesień. Wicińskiego odprowadziliśmy z Maćkiem i Anią na worzec. Wypoczęty i podreperowany, w drodze na stację omawiał z Maćkiem rtystyczną batalię, którą zamierzali rozpocząć w Warszawie, gdy i Maciek Anią przyjadą z Borysławia. Tam w Warszawie było ich więcej. Zdaje się, z powag mieli po swojej stronie Stażewskiego i Strzemińskiego. Kilku łodych poetów, malarzy, rzeźbiarzy miało stanowić bojówkę. Projektowano worzenie nowego czasopisma poświęconego literaturze i plastyce. Żegnając ę, Wiciński ani słowem nie podziękował Maćkowi za tak serdeczną, długą opiekuńczą gościnę. Tylko z wagonu jeszcze, gdy ruszył, krzyczał: „Maciek, rzyjeżdżaj jak najprędzej, bo bez ciebie nic nie będziemy robić!".

Wracając zaatakowaliśmy z Anią postępek Wicińskiego. Żeby nawet nie

Dlaczego z głębi mej duszy korzystne wiatry nie wieją,
bym mógł toni swej myśli dać wyraz uległy mej woli?

Dlaczego nie mogę zaprószyć smutku nadzieją:
że kiedyś wydobędę boskiej mocy słowa?
że kiedyś płomienną i stubarwną tęczą się rozleją?
rozbłysną ognia czarem? złuszczy je czystość lazurowa?

Przygarnąłem go serdecznie. Odtąd każdy wiersz Kazia był nową zdobycz Chłopak ten, znając nowszą poezję tylko z opowiadania, z pewnych założeń jakie ją cechują, zaczął pisywać rzeczy przypominające surrealistów francuskich *Iluminacje* Rimbauda i naszych nowatorów. Zwłaszcza próby abstrakcyjne prozy wypadły bardzo interesująco.

Maciek zachwycał się nim, Schulz darzył sympatią. Wiciński nawet ze swoim obiektywizmem w sztuce przyjął go do klanu.

Kazio stał się tak zagorzałym awangardzistą, że poza XX wiek, z wyjątkiem Norwida i Rimbauda, nie chciał się nawet obejrzeć. Przestrzegałem go przed zubożeniem, ale nie bardzo dowierzał. Taka rewolucyjność jednak, jak się okazało, jest w pewnym okresie rozwoju konieczna, aby się wyzwolić spod tyranii form zbanalizowanych. Kazio w siedemnastym roku życia zdobył się na własną. Oto w jakim kierunku poszedł:

„Uwiedziony dźwiękiem pustoszenia zapomniałem o majaczących w kierunku światła krajobrazach, o kolumnach zanurzających się w czworobok, rozszerzon ledwie widoczną panoramą możliwych ucieleśnień, a leżący gdzieś głębok w dole, poniżej warstwy wybuchów.

Marzenie moje, pozostające do niedawna w różowym półmroku, wymykał się z własnej inicjatywy za ruinę rzęsistej młodości. Tam zachował się ślad do świadczenia o niecodziennej nazwie.

Gdy tylko skieruję uwagę na blask tamtej rzeczy, wzrok mój potrafi wyłowić przychylność podnoszącą się gdzieniegdzie, jak mgła, a pomnażaną przez pośpiech oczekiwania na odpowiedź.

Ten rodzaj wyznania porusza się po drodze niezwiędłej jeszcze pamięci, któr posługuje się niewyszukanymi celami; te zaś w granicach sennej rzeczywistości ukazują się czasem jako drzewo rodzące deszcz drogich kamieni.

Surowość dwóch natur zwykłem oddzielać przestrzenią nieproporcjonalnych myśli, którym towarzyszą często błędne barwy spostrzegania, zamykające do stęp do tego, co wymaga wiele trudu — i które zbierają narzucające się wrażenia przeciwnego znaku, by oddać je niepamięci.

Zagrożony podnoszącymi się tu i ówdzie protestami, wyprzedzającymi słuszność moich rozważań, postanowiłem, mając na oku ich siły, przeciwstawić łagodność zgromadzonej niewzruszoności."

Wychowałem sobie nieprzejednanego krytyka. Często zmieniałem, a nawet porzucałem to, do czego sentyment lgnął. Może to odpłata za mój sadyzm Człowiek nie zapomina.

Wyrocznią był dla nas Maciek. Tak subtelnego odbiorcy i inspiratora ju nie znajdziemy. Ten człowiek kochał się w ludziach, ale nie można go był

rlić jakimś zakrętasem. Sztuka dla niego była najczystszym źródłem, skąd czerpało wiedzę o człowieku.
Kaziowi chciał koniecznie kupić kozę. „Będziesz miał codziennie świeże ko" — mówił. A Kazio się rumienił.
Maciek wiedział o jego nędzy. Nieraz widziałem Kazia, jak ucząc się w nocy y świeczce (okna nie zasłaniano) wyskrobywał z garnka postne kartofle. niej dowiedzieliśmy się, że w „dobrych", przedwojennych czasach kilkakrot- mdlał z głodu w szkole.
raczej na Kazia patrzył Rzeczyca. Ten, poza tym, że był literatem, odzna- się potężnym snobizmem. Uważał, że każdy wielki artysta musi być trochę czeńcem. Tyle anegdot z życia pisarzy, tyle intymnej wiedzy (ktoś z nas się raził: „zna literaturę przez dziurkę od klucza") przywiózł z Warszawy, że ko mu było zdradzać się ze swoim zdrowiem. Patrzał na Kazia i z tajem- ą miną szeptał: „Bardzo interesujący i apetyczny chłopaczek...".

'en Rzeczyca! Sam miły, delikatnie i cicho mówiący jakąś ultrastaranną, raturoznawczą mową; pięknie i ze smakoszostwem recytujący swe ci- tkie wiersze; ładnym głosikiem śpiewający „folklor", zwłaszcza lwowski, akże piosenkę Orkana *Ty wyrosłaś jak ta limba* — zawsze dostawca ołości. Czy to kiedy napisał wiersz z refrenem „Wyprowadź swe serce spacer"; czy kiedy napisał (już w czasie wojny) kawałek bojowej prozy, rej bohater, aby wyskoczyć z okopów, podbija się lufami dwóch pistoletów; wtedy, gdy przychodził z Truskawca, gdzie mieszkał u ciotki, i otrzaskany po plecy nie dał się namówić do oczyszczenia błota z czarnej bekieszy i tak dził po całym Borysławiu; czy... Tych „czy" byłoby zbyt dużo.
Maciek nazywał go „Francuzikiem". Drobniutki, w jasnogranatowym, pra- niebieskim garniturze. W kapelusiku z wgiętym amfiteatralnie denkiem; czarno obramowanych okularach. Z pierścienistą, dosyć długą na karczku curą; z ładnymi, ale już nadpsutymi ząbkami. Główką zawsze przytakiwał snym słowom. Zwłaszcza gdy recytował wiersze. Schulz podziwiał jego dycję. Znał kilka języków. Tłumaczył nawet wiersz z tureckiego. Co wda z czyjegoś surowego przekładu, niemniej twierdził, że to urobiło mu unki w Turcji i tam w czasie wojny pragnął się znaleźć. Tymczasem był dzy nami.

bliżał się wrzesień. Wicińskiego odprowadziliśmy z Maćkiem i Anią na rzec. Wypoczęty i podreperowany, w drodze na stację omawiał z Maćkiem ystyczną batalię, którą zamierzali rozpocząć w Warszawie, gdy i Maciek nią przyjadą z Borysławia. Tam w Warszawie było ich więcej. Zdaje się, z powag mieli po swojej stronie Stażewskiego i Strzemińskiego. Kilku dych poetów, malarzy, rzeźbiarzy miało stanowić bojówkę. Projektowano orzenie nowego czasopisma poświęconego literaturze i plastyce. Żegnając Wiciński ani słowem nie podziękował Maćkowi za tak serdeczną, długą piekuńczą gościnę. Tylko z wagonu jeszcze, gdy ruszył, krzyczał: „Maciek, yjeżdżaj jak najprędzej, bo bez ciebie nic nie będziemy robić!".
Wracając zaatakowaliśmy z Anią postępek Wicińskiego. Żeby nawet nie

podziękować! Określiliśmy to jakoś zbyt ostro, bo Maciek ze szczerym ob
niem powiedział: „Nie wolno wam tak mówić. Nie macie prawa. Wy g
znacie. On nie powie, ale rozumie wszystko. Jesteście drobiazgowi". Aż
pieków dostał w obronie przyjaciela. Nie zdarzyło mi się słyszeć od M
potępienia kogokolwiek. Trzeba było aż wojny i rozbestwienia, które
przyszło, aby ten więcej niż dobry człowiek (Wiciński w rozmowie ze
nazwał go Chrystusowym) zaczął oskarżać. Przez całe życie nie spotk
nikogo, kto by miał taką wiarę w ludzi jak on. I dlatego musiał z
ich zginąć.

Widocznie myśl o chorych płucach Wicińskiego nasunęła mu pomysł, z
rego się wyspowiadał, gdy siedzieliśmy znów na betonach zanurzonych w
wie. Patrząc na swoją łączkę i na niebieskie góry, z puszystym dmuchaw
w palcach, łowiąc nozdrzami wiatr, powiedział:

— Tu wybudujemy dom dla artystów. Będą sobie przyjeżdżali,
zechcą, a niektórzy mieszkać będą tu stale.

— A skąd pieniądze? — wtrąciłem niedowierzająco.

— Cóż to znaczy dla bogatych snobów rzucić po kilka, kilkanaście tys
W Warszawie jest takich pełno. Trzeba ich tylko umieć podejść.

Wiedziałem, że w nie swoim interesie potrafi nawet bogacza wzruszyć.
rzyłem.

Mocniejszy wiatr zmiótł białe spadochroniki z rąk Maćka.

Wybuchła wojna.

— Ale im damy, tym Szwabom! — wołał Maciek na trzeci dzień,
Francja i Anglia wypowiedziały wojnę Niemcom.

— Marian, chciałbym, aby nas razem dano do cekaemów. Alebyśmy

Dziwiło mnie, jak ten urodzony pacyfista zapalił się do walki. Wiedzi
że nie jest gołosłowny. Czekaliśmy na swoją kolej. Ja, przyznam się, z
pomieszanymi uczuciami.

Tymczasem kopaliśmy rowy przeciwlotnicze.

Zaczęło się bombardowanie Drohobycza. Poszła część rafineryj. Po n
Maciek chętnie pełnił, nawet za innych, służbę wartowniczą. Opanowany,
swój dom próbował uspokoić. Niewiele to pomogło. Miał zdziwaczałą m
i brata bojaźliwca. Spodziewaliśmy się nalotu na Borysław. Prosili,
ich wziął ze sobą do lasu. Nalot był. W lesie myśleliśmy, że z Borysławi
nie zostało. Trwał niewiarogodny, wbrew wyobraźni zapatrzonej w ruin
znów rafinerie w Drohobyczu płonęły. Wieczorem wyszliśmy z gąszczu w
na olbrzymie łuny. Do tej nad Drohobyczem przywykliśmy. Niepokoił
nad Samborem. Ją nieśliśmy na twarzach w czasie powrotu, przeczuwal
nieszczęście.

W nocy zapukał Maciek w szybę. Wołał mnie. Niemcy przerwali f
mężczyźni wycofują się z wojskiem. Zabraliśmy Kazia. Szliśmy zasłu
w płacz w naszych domach. Zachód się palił. Na wschodzie była jeszcze

Organizacji ani śladu. Każdy był zostawiony sobie samemu. Wielu zo
Szliśmy górami, potem szosami zawalonymi wojskiem i sprzętem. Zrozu
się klęskę, nim się dotarło do Doliny. Faszyści ukraińscy wielu uciekini
spalili w stodołach. Po tygodniu wróciliśmy do domu. Podobno nasi prze

Na drugi dzień o świcie, zaniepokojony łomotem zbyt licznych motorów, łem na ulicę. Zobaczyłem — Niemców. Na trzeci dzień Niemcy odstą- rysław Związkowi Radzieckiemu.
zasie wędrówki nabrałem dla Maćka jeszcze większego szacunku. Zno- dy bez szemrania. Był z nas najwytrwalszy. Nosił nie tylko swoje, rata ciężary, gotów pomóc każdemu.

eś w styczniu dopiero zacząłem pracować w bibliotece miejskiej, staraniom Maćka. Miałem dziewiętnastoletniego kierownika, Marka S. zdolnego, zatopionego po uszy w literaturze i marzeniu o teatrze. ły, śniady. Z czarną, nieco abisyńską czupryną. Z kobiecymi oczyma, awymi i słodkimi jak chyba u wilczyc. Ręce drapieżne doskonale wały jego intelekt. Wówczas wyznawca Tuwima, świetnie recytował je- snę. Raz, po zamknięciu biblioteki wieczorem, gdy Maciek przyniósł wina, słyszałem („oglądałem"!) tak wspaniałą recytację *Sokratesa tań-*, że nie wyobrażam sobie, by ktoś potrafił go w tym doścignąć. Recyto- kieliszkiem w ręku, a nogi poszły już same w pląs... Recytacje swoje asem potrzebą wykrzyczenia się. Pamiętam, jak Schulz, człowiek lu- ciszę, zląkł się, gdy Marek na prośbę moją i Rzeczycy zaczął swoje przy wierszu Świrszczyńskiej *Kobiety u studni*. Schulz drgnął, zbladł pełną dezaprobaty speszył Marka zupełnie. Ale to były chwile potknię- Z Maćkiem, Anią i Kaziem byliśmy świadkami jego triumfów. Przy cym płomieniu gazowym z pieca improwizował pastisze *Historii Jaku-* Manna. Zdumienie nasze rosło z każdą minutą rozwijającej się opo- o biologicznych sprawach narodu, którego Marek jest chyba najrdzen- m przedstawicielem. Trwało to ze dwie godziny. Zdumiewało wszystko: , wrażliwość, intuicja, gra aktorska, głos uwodzicielski, mediumiczność ości twórcze chłopca, który nic dotychczas nie napisał. Że wciąż był n, wiedziałem. Miałem go przed oczyma całymi dniami. Był przystojny przystojnego, był inteligentny i grał go dobrze, był elegancki i umiał pamiętać. Jego sposób noszenia ubrań, to było arcydzieło wdzięku; ie z chodnika na chodnik — kreacją, wartą zapamiętania przez inne ż te, z których pamięci korzystam. A jednak...
„szychta" przy wydawaniu książek „poczytnych" pięciu tysiącom abo- stawała się uciążliwa jak podawanie cegieł, wymknął się z kolegą ecznym, bibliofilem i miłośnikiem poezji, poważnym panem S. — do i tam przy napoczętych kieliszkach wyznali sobie najskrytsze łzy. To nie Płakali. Bezsilni wobec losu, który nie dał im zaznać rozkoszy... pisania.

mnie i dla Kazia dosyć oryginalne były te wieczory z winem, po dniu ym na zupce, ale wino było pierwszy raz w Polsce tanie. Szło z Mołd- rzez Besarabię, świeżo przyłączoną do Związku Radzieckiego.
n wieczór nawet spędziliśmy z butelką szampana u mnie. Przyniósł go Biały obrus. Przeźroczyste szkła. Perlisty szampan (za 20 rubli) i re- Marka. Stałym „salonem", gdzie się skupialiśmy, było jednak mieszka- ćka. Maciek nie pił nigdy więcej niż lampkę wina. Cedził je ze swoim

sensualnym smakoszostwem i cytował Wicińskiego: „Siadajcie, siadajcie, przyjaciele". Rzeczyca pił chciwie i z pośpiechem, potem bladł i wychodził. Marek też często odchorowywał, był za delikatny. Kazio najwyżej dwa kieliszki. Ja powoli i chętnie.

Gnębiony brakami, sprzedałem pewnego dnia dziesięć tomów Słowackiego. Jak było z 200 rubli nie wydać na butelkę wina, aby się odwdzięczyć za stałe poczęstunki przyjaciół? Ale miałem wyrzuty sumienia. Powiedziałem:

— No, Słowacki obróciłby się w grobie, gdyby wiedział, że za jego poezje pijemy.

Na to Rzeczyca:

— Czemu? Byłby zadowolony, że koledzy jego piją i weselą się dzięki niemu.

Spojrzeliśmy po sobie i, rzeczywiście, było nam wesoło...

A Marek, gdy się uspokoił, przyjrzał się butelce, westchnął i nawiązując do swojej niedawnej recytacji *Pogrzebu Słowackiego* Tuwima — melancholijnie cytował:

— „Niewiele tego, niewiele..."

Rzeczyca przeczytał nam swój wiersz, którego treści nie pamiętam. Twierdził, że wiersz ten swego czasu uważano za „głos pokolenia", nie sprzeczaliśmy się o to. Wiersze jego zdradzały dużą kulturę i przemyślność estetyczną. Z tym wszystkim przypominał wątłą sprężynkę z miłym kurantem:

> któż to popija z butelki
> wypełnionej pianiem koguta
> optymistyczny jak murarz
> albo listonosz pieniężny

„Optymistyczny jak listonosz pieniężny"... No tak. Dość chętnie opowiadała o tych przesyłkach do Warszawy ciotka z Truskawca — z którą się nienawidzili do tego stopnia, że w ogóle przestali ze sobą rozmawiać, choć... podawała mu śniadanie do łóżka.

Nie chciałbym go skrzywdzić. Dopowiem: narzucam tu minusowe pozycje; one bardziej usprawiedliwiają tę ironicznawą sympatię, jaką budził.

O Wicie, który mieszkał w Drohobyczu i żył blisko z Schulzem, słyszałem często. Na razie znałem go tylko z tomików poezji. Nie filozof, nie mędrzec, lecz śmiały i prawdziwy poeta. Wybredny sensualista. Poddający się wzruszeniom, ale walczący o formę. Bardzo ambitny.

Schulz zapytał go raz:

— Kto według ciebie jest w Polsce największym poetą?

— Jak to? Ja — odpowiedział Wit z całym przekonaniem.

Ta i podobne wypowiedzi o Wicie jego znajomych złożyły się na sąd: to człowiek zarozumiały i dumny. Bardzo więc czułem się zagrożony, gdy zjawił się u mnie i rozmowa zeszła na moje wiersze. Chciał się z nimi zapoznać.

Czytał. A my z Markiem i Kaziem patrzyliśmy po sobie w wyczekiwaniu. Truchlałem.

Padły słowa, których nie mogę powtórzyć, ale świadczyły o jednym: o niespotykanej — wielkoduszności...

— Pańskie wiersze przypominają — przytoczył nazwisko francuskiego poety — czy zna go pan?

Nie, nie znałem. Wit obiecał mi przynieść jego tom. Niestety, gdy przyjechał, byłem z Markiem na Działach (wierchy borysławskie). Prażyliśmy się w słońcu. Wit zastał na moich drzwiach kłódkę.

Jeszcze raz zetknąłem się z nim w bibliotece, gdzie pracowałem. Marek musiał wysłuchać porządnej bury od Wita. Przy jakiejś okazji widzieli się w Drohobyczu, Wit zapowiedział drugą wizytę na ową niedzielę. Marek zapomniał uprzedzić, co gorsza, wyciągnął mnie w góry. Żałowałem. Dziś jeszcze bardziej. Nie wiedziałem, że ściskam dłoń Wita po raz ostatni.

Maciek za radzieckich czasów był nauczycielem rysunków w gimnazjum borysławskim. Znosił do domu całe pliki prac swoich uczniów. Cieszył się talentami, które poodkrywał. Polska szkoła przez pewien czas szła swoim rozpędem. W granatowych mundurkach zaczęli się schodzić u Maćka, najczęściej w sadzie, gdzie malowali. Śmiałem się z niego, że został jednym z belfrów, z których lubił kpić; ale to był żart z mojej strony, bo nagle w Borysławiu zaroiło się od nazwisk i form, które te nazwiska wywoływały. Cézanne, Matisse, Picasso, H. Rousseau, Chagall, Archipenko, Arp, Brancussi, Calder, Makowski, Kobro, Strzemiński i inni. Z wierszami odsyłał chłopców do mnie.

Przekonanie Maćka, że plastyka jest awangardą sztuki, że najśmielej wyraża nowoczesnego człowieka, uważałem za słuszne. Słowo jest zbyt rozpowszechnionym tworzywem, oddane na pastwę dyletantom, bardziej niewolnicze i konwencjonalne niż wizja i odruch ręki malarza czy rzeźbiarza. Zresztą zwięzłe formułki estetyczne plastyków wydawały mi się często ciekawsze niż teorie literackie.

Wśród uczniów Maćka, kończących w tych czasach gimnazjum, znalazł się Baruch Wahl. Wypieszczony jedynak, zwany przez rodziców Buziem.

Wielki, o niesymetrycznej budowie, potrącając sobą sprzęty, nigdy nie potrafił przejść przez pokój po linii prostej. Worek ciała wypchany kompleksami i inteligencją. Świetnie zapowiadający się grafik. Mozolnie marzący o poezji. Piszący od siódmego roku życia. Z olbrzymią zdolnością do pracy. Maciek nazywał go „Balzakiem". Nosił w sobie żal do mnie za moje wyróżnianie Kazia, przed którym otwierały się poetyckie sezamy, zamknięte dla Buzia. Podkopywał się pod nie. Wydobywał wysokoprocentową rudę, ale nie potrafił jej dotychczas wytopić. Przewyższał Kazia zdolnością wypowiadania się w żywym słowie i oczytaniem. Niemczyzny uczył się na Goethem i Schillerze. Zaczytywał się Rilkem. Łagodny i cierpliwy, nieśmiały i ironiczny. Krótkowzroczny, pisał maczkiem. Przepisywał całe tomiki współczesnych poetów. W czasie wojny, gdy trudno było o książki, bardzo się to nam przydało. Delikatne rysunki wykonywał na ćwiarteczkach papieru.

Przeciwieństwem Buzia był Ukrainiec Sławko. Bardzo uzdolniony kolorysta. Najświeższe prądy chwytał instynktownie. Rubaszny i skryty, w wierszach, które też pisywał, popadał w ckliwość, intelektualnie nieczynny — szedł za temperamentem. Pisywał na przemian po polsku i ukraińsku, zależnie od obiektu, któremu poświęcał te, nieraz bardzo ciekawe w ułamkach, erotyki. Sycił się tym, co nasza grupa wypracowała. Poza nią byłby prawdopodobnie popadł kiedyś w schematyzm, z braku samodzielnych koncepcyj. Zapowiadający się malarz, w wierszach miał wszystkiego po trosze, jak na straganiku.

Ania z narażeniem życia przekradła się przez niemiecko-rosyjską granicę na Bugu. Przeżyła oblężenie Warszawy. Uczucie dla Maćka i pewna doza ciekawości kazały jej przeprawić się przez rzekę pod obstrzałem. W ciemności wpadła w ręce straży rosyjskiej, ale jakimś bardzo kobiecym manewrem wymknęła się z aresztu. Zjawiła się w Borysławiu uśmiechnięta.

Wkrótce gruchnęła wojna niemiecko-rosyjska. Słuchaliśmy, jak, omijając Borysław, z zachodu na wschód przewalał się huk dział.

Wkroczyli Niemcy.

Nacjonaliści ukraińscy rzucili się na Żydów. Pogrom trwał trzy dni. Kołami, żelaznymi łomami mordowano na ulicy. Przed nieludzkim wyciem mordowanych nie można było uciec. Przebijało ściany. Tylko do sumień morderców, w żółto-niebieskich opaskach na rękawach, przedrzeć się nie potrafiło. Zostały olbrzymie plamy krwi między ruderami Borysławia. Nie była to jeszcze krew moich najbliższych przyjaciół.

Z nich tylko Buzio wpadł w ręce morderców. Ocalał ze złamaną ręką. Patrzył na mnie nieznanym mi dotychczas spojrzeniem.

I w Sławka oczach zaszła zmiana. Stały się fałszywe.

Nastały czasy głodu. Ludzie z ostatkami dobytku jeździli setki kilometrów, by zdobyć żywność. Kopani, bici, szczuci psami przez Niemców, dźwigając ponad siły, zdołali nieraz dowieźć do Borysławia. Kiedy już widzieli twarze głodujących w domu — wtedy właśnie odbierano im żywność. Na ostatniej stacji. Niektórzy musieli po wielekroć przejść te męki, nim raz dowieźli. Biada tym, którzy nie mieli z czym jeździć. Do takich należeliśmy z Kaziem.

Wszystkimi ulicami ciągnęły trumny ku cmentarzom. Makabryczny humor nazwał je „tramwajem borysławskim". Z mojego podwórza poszły tak dwie rodziny.

Maciek przychodził do mnie codziennie. Z uśmiechem wyciągał z kieszeni owoce swego sadu i ziemniaki, czasem nawet jakieś krupy, które kradł rodzinie. Przez pewien czas, póki mieli krowę, przynosił i mleko.

Pełen złych przeczuć, posępniał coraz bardziej. Często cytował Wicińskiego: „Ile dni jeszcze takich...".

Nie wierzyłem, by Niemcy zrobili to samo, co Ukraińcy. Chociaż wtedy z ich wiedzą szalał pogrom. Chociaż krążyły pogłoski...

— Marian, ty nie wiesz, co to znaczy dzisiaj być Żydem. Jesteś wyjęty spod prawa. Może cię każdy zatłuc jak psa.

Trzy narodowości, różne przekonania, odmienni ludzie. Wiek — od Kazia do Schulza. Wielkość talentu i ledwie ślady zdolności. Nawet kłótnie. Rozchwiany umysł nie dawał zasnąć po nocach. A jednak nie mogliśmy nie wracać do siebie. Były to codzienne powroty do człowieka, który nie grozi przemocą. Ani podstępem. Co najwyżej własnym cierpieniem. Nawet ze Sławkiem, który miał zamiar wstąpić do SS, ryzykowało się nieraz rozmowy o bestialstwie Niemców i nieuniknionej ich klęsce. Co więcej: atakowało się Ukraińców. Słuchał chytrze, lecz czuło się jakoś, że nie zdradzi. Nazbyt kochał sztukę i człowieka, który ją uprawia. Potrafił być wdzięczny. Dla polskiej kultury, chociaż go parzyła, miał szacunek. Wobec przyjaciół pozostał człowiekiem. Nie zdradził. Gdzież jest wiara, która by w tych czasach potrafiła łączyć, jak tych ludzi łączyła sztuka? Łączył jeszcze ktoś — ktoś, czyje imię najczęściej w tych wspomnieniach wraca...

Dwa lata mija od chwili, gdy z Kaziem dotknęliśmy Ziemi Odzyskanej. Marek S. przyjechał niedługo po nas. Kazio przed tygodniem zdobył spóźnione świadectwo dojrzałości. Ma dwadzieścia pięć lat i bardzo dużo siwych włosów. Myśli o dalszych studiach i, nareszcie, znów o pisaniu. Od czasów borysławskich nie słyszeliśmy recytacji Marka. Pochłonięty jest nową miłością — dwiema bliźniaczkami, które tu wszeszły. Gdy mówi o swoich córeczkach, jego oczy — zakochanej i dumnej wilczycy — wilgotnieją jeszcze bardziej. Wyrzekł się teatru, bo musi dużo zarabiać, ale smutnieje, gdy o tym mówi. Literatury się nie wyrzekł. Ostatnio niepokoi go Pablo Neruda w przekładzie Miłosza.

Często rozmawiamy o wierszach i o tamtych czasach. Niemcy zamęczyli mu całą rodzinę. Coraz częściej wspomina matkę.

Patrząc na wiosenne pędy świerków myślę, że są miękkie i bardzo jasne. Zbyt miękkie i zbyt jasne. Jeszcze nie pociemniały i nie stały się kolące. Że nie trzeba wracać, aby wciąż widzieć tych, których już nie ma. Że tym zieleńsze są drzewa, im więcej nadziei miał człowiek, który u stóp ich odpoczął. Że gdziekolwiek się spocznie — spocznie się w ziemi. Ziemia jest jedna.

Maciek i Ania poszli pierwsi. Zabrali ich nad ranem. Z całą rodziną Maćka. Dopiero w pół roku później uwierzyłem w ich śmierć. Ktoś skłamał, że widział Maćka w obozie w Winnikach. Nie. Nigdy go tam nie było. Tam, przed drutami obozu, uwierzyłem, że tego dnia, w którym go zabrali, nastąpiła śmierć. Jego, Ani i wszystkich tych ludzi wywożonych autami do lasu.

Rzeczycę przychwycili Niemcy na granicy węgierskiej. Chciał się przedostać do „Europy", która już wtedy być nią przestała. W Drohobyczu, w więzieniu żył dopóty, dopóki Niemcy nie odkryli, że jest Żydem. Ten niepoważny człowiek zginął śmiercią męczeńską.

Schulz padł od kuli gestapowca, na ulicy rodzinnego miasta — z błękitną gwiazdą na ramieniu. W ostatniej rozmowie ze mną, na kilka miesięcy przed tym, nie mógł zrozumieć bezsensu śmierci Ani i Maćka.

Buzio, po zamordowaniu przez Niemców jego rodziców, znalazł się w obozie i tam, po całodziennej pracy w tartaku, z genialną zdolnością izolowania się

od świata, rysował na świstkach papieru i pisał. Przyzwyczajony do przesadnej opieki rodziców, zupełnie zaniedbał ciało i ubranie. Każdą chwilę kradnąc dla sztuki. To przyśpieszyło jego śmierć. Gdy jakiś gestapowiec z „sumieniem" dostał rozkaz zgładzenia pięciu ludzi, wybrał z dwóch i pół tysiąca — czterech starców i, jak mu się zdawało, niepotrzebnego nikomu brudasa. Był nim Buzio. Zapowiadany przez Buzia „długi i rzetelny" list, nad którym pracował od dawna — już do mnie nie dotarł.

Zmasakrowane zwłoki — podobno Sławka — znaleziono w lasach. Z innych uczniów Maćka — nie wiem, czy który żyje.

Po Maćku zostało kilka przypadkiem ocalałych grafik, nic nie mówiących o jego abstrakcyjnej sztuce; wykonał je, pamiętam, na zamówienie. Zostało też kilka rysunków Ani i koperta ze szkicami Buzia.

Wit zginął prawdopodobnie we Lwowie.

O Wicińskim dowiedziałem się niedawno, że zmarł w Krakowie w 1943 roku.

To epitafium zamykam z uczuciem nieporadności wobec ludzi żyjących we mnie nadal. Zdaje mi się, że kilka słów Wicińskiego, które tak często słyszałem od Maćka, słów wyłowionych z otaczających nas oceanów — powiedziałoby wszystko, co można o człowieku, nie krzywdząc, powiedzieć:

W ulewach ciszy
Płyniesz w krwi własnej
Człowieku
Przyjacielu
Towarzyszu
Butelkę z twym pismem
Któż złowi
I zaduma się.

Marian Jachimowicz

1947 r.

Jan Żurakowski

PAN LASOCKI CZYLI O WINAWERZE

Lata wojny i okupacji obfitowały w różnego rodzaju nieoczekiwane zdarzenia. Jednym z nich, dla grona osób, w którym się wówczas obracałem, był kilkumiesięczny kontakt z p. Brunonem Winawerem. Było to w Hrubieszowie, gdzie pracowałem w firmie budowlanej T. Lisiecki. Oficjalna jej nazwa brzmiała Hoch-Tief-und Bauunternehmung, T. Lisiecki, Dipl. Ing., Lublin.

Szczegóły te mają swoje znaczenie. Po pierwsze zleceniodawcą firmy, specjalizującej się w robotach mostowych i torowych, były Niemieckie Koleje Wschodnie (Deutsche Ostbahn) — co dawało jej pracownikom zaświadczenia z efektowną pieczęcią urzędową. Po drugie — pewnego dnia jesiennego 1942 r. sam szef firmy, uroczy człowiek, inżynier Tadeusz Lisiecki, przywiózł swoim opelkiem do Hrubieszowa nowego pracownika. Był to starszy pan, szczupły, odznaczający się dyskretną dystynkcją i jakimś skupieniem w oczach. Takie były pierwsze wrażenia. Z czasem przekonaliśmy się, że pan Lasocki — takie było jego nazwisko — ma ujmujący sposób bycia, jak również wyróżnia się starannym doborem słów i subtelnym poczuciem humoru. Ale nie uprzedzajmy faktów.

O panu Lasockim wiedzieliśmy od naszego miejscowego szefa — inż. Podwyszyńskiego, że przyjechał z Warszawy (również samochodem firmowym), że nosi cudze nazwisko i jest „kimś" — to znaczy osobą, której ze szczególnych względów należy okazywać pomoc.

O kwalifikacje fachowe w dziedzinie budowy mostów nikt pana Lasockiego nie podejrzewał — i słusznie. Osadzono go na jednej z kilku robót prowadzonych przez placówkę firmy w Hrubieszowie, mianowicie przy budowie nowego mostu dla kolejki wąskotorowej na rzece Huczwie. Koledzy z tej budowy, której duszą był majster Stafijowski (starszy sierżant baonu saperów), wyszukali dla p. Lasockiego w pobliskiej wsi, Bohorodycy, jakąś izdebkę z wyżywieniem, wstawili mu tam pryczę zbitą na budowie z desek oraz zakupione na koszt firmy lampę naftową, wiadro i miednicę.

W kilka dni później wędrowałem na tę właśnie budowę, ładnych parę kilometrów od miasta, mając między innymi do załatwienia również zebranie informacji, jak radzi sobie nowy pracownik, oraz misję zaproszenia go w imieniu pp. Podwyszyńskich na obiad i brydża w najbliższą niedzielę.

Na budowie było tak jak zazwyczaj. Skrzypiały wózki dowożące ziemię na nasyp, sypały się wióry z drzewa obrabianego na pale nośne i monotonnie szumiały piły.

Majster Stafijowski nie bez dumy oprowadzał mnie po swoim „gospodarstwie" tłumacząc wiele szczegółów, o których nie miałem pojęcia. Kiwałem głową, żeby nie wypadać z roli przedstawiciela „centrali", jak szumnie nazywano biuro inż. Podwyszyńskiego, mieszczące się w jednym pokoju, który zarazem służył za mieszkanie prywatne.

— Ja panu doktorowi jeszcze coś pokażę... — Stafijowski zwracał się do mnie *per* „doktor" na podstawie cichej ugody, której treścią było jedynie jego głębokie przekonanie, że każdy powinien mieć jakiś tytuł.

Prowadził mnie konfidencjonalnie, prawie pod rękę, na małą łączkę przylegającą do rzeki, gdzie zobaczyłem coś w rodzaju świeżo położonej kładki na szerokość jednej deski, wzniesionej 40—50 cm powyżej ziemi.

— A to co takiego? — zapytałem nie mogąc się domyślić przeznaczenia tej konstrukcji.

Stafijowski przez chwilę milczał sycąc się moim zdziwieniem. — To dla pana Lasockiego... — bąknął.

Spojrzałem na majstra. Twarz miał poważną, tylko mu powieki trochę drgały. — Widzi pan doktor — tłumaczył — mieliśmy poważną trudność. Pan Lasocki mieszka w Bohorodycy, to znaczy się po tej stronie rzeki, a nasz kantorek jest po tamtej stronie...

Zaczynałem rozumieć. Przez rzekę przechodziło się po deskach prowizorycznie przerzuconych przez rusztowania. Dla kogoś nie przyzwyczajonego mogła to być sprawa nie taka prosta.

— Przecie pan Lasocki musi urzędować w kantorku — z przekonaniem wyjaśniał Stafijowski.

Tu dopiero prysła sztuczna powaga starszego sierżanta: — Oj, panie doktorze, żeby pan widział... We trzech prowadziliśmy go... No to widzę, nie ma sposobu, tylko musi poćwiczyć, żeby jakoś powagę tego... zachować. Myślę sobie: już ja na to znajdę sposób. I widzi pan doktor?

Wymowny ruch ręki w kierunku kładki, która okazała się sprzętem ćwiczebnym.

— I co, są postępy?

— A żeby pan doktor wiedział. Niech pan sam zresztą zapyta pana Lasockiego.

Nie skorzystałem z tej zachęty. Pana Lasockiego zastałem w kantorku, grzejącego nad piecykiem suche, inteligenckie palce. Z łagodnym uśmiechem zapewniał mie, że ma bardzo dobre warunki mieszkaniowe i że jest zadowolony z jedzenia. Potem zaraz sięgnął po płachty papieru leżące na zbitym z surowych desek pseudo-stole.

— Widzi pan, sporządziłem już listę wypłat...

Patrzyłem na kolumnę nazwisk i cyfr wypisanych drobnym, regularnym i starannym charakterem pisma. To miało pozostać jego głównym i bodaj jedynym zajęciem. Zostały ich po nim całe pliki. Przypuszczam, że każdą listę wypisywał chyba w wielu egzemplarzach.

Był bardzo wdzięczny za zaproszenie na niedzielę i prosił o podziękowanie państwu Podwyszyńskim.

W niedzielę bywał tradycyjny obiad, który oprócz gospodarzy domu skupiał przy stole pracowników „centrali". Firma szła ludziom na rękę i nie pytano o kwalifikacje: w ten sposób było nas trzech. Obiady były fundamentalne, przynoszące chlubę dobrym chęciom pani inżynierowej, dające wyraz zamożności hrubieszowskich czarnoziemów. Po obiedzie z reguły grano w brydża.

Tym razem obecność p. Lasockiego wniosła nowy powiew kurtuazji i wpłynęła zwyżkowo na poziom prowadzonych rozmów. Każda nowa twarz w tym naszym światku miała swoje znaczenie. A przecież za człowiekiem tym stała ponadto tajemnica jego nazwiska, zawodu, przeszłości. Mimo że rozmowa nie wychodziła poza ogólniki, notowaliśmy w pamięci to, co mówił, aby mieć później materiał do wymiany uwag i snucia wniosków. Któregoś z wieczorów stwierdziliśmy, że p. Lasocki wprawnie i zawodowo posługuje się terminami z dziedziny fizyki. O sprawach dotyczących życia kulturalnego wyrażał się bardzo oględnie i mimo wykazywanego znawstwa wycofywał się z nich nie podtrzymując tego tematu.

Z narastaniem wczesnego, jesiennego zmierzchu p. Lasocki raz po raz podnosił się z krzesła wyrażając obawę, czy nie nadużywa uprzejmości gospodarzy. Ale gospodarze byli nieubłagani. Dopiero po kolacji wychodziliśmy wszyscy, każdy w swoją stronę. P. Lasocki zjawiał się każdej niedzieli i zawsze płoszył go nieco zmierzch. Kładliśmy to na karb uprzejmości, no i kawałka drogi powrotnej.

Z czasem przyzwyczailiśmy się do p. Lasockiego. Wiadomo było, że wchodząc do kantorku nad Huczwą zobaczy się jego długą, wyciągniętą postać, stojącą w pobliżu piecyka. Przybywało list płacy, zapisanych starannymi literkami. Jeżeli skarżył się na coś, to tylko na zimno. Nad Huczwą i jej doliną przewalały się jesienne szarugi.

Którejś niedzieli p. Lasocki nie zjawił się. Przy obiedzie była cała dyskusja, czy przypadkiem nie uraził go brak specjalnego zaproszenia. Takie obawy wyrażała inżynierowa, która była szczególnie uczulona, żeby nikogo nie dotknąć. Wszyscy zgodnie oświadczyliśmy, że tak jak i my otrzymał stałe zaproszenie, swego rodzaju abonament na wszystkie dni świąteczne. Następnego dnia otrzymałem polecenie udania się za Huczwę, by dowiedzieć się, co słychać z panem Lasockim.

Szedłem w kierunku stacji kolejki wąskotorowej. Była już chyba zima, ale bezśnieżna. Tylko chłodny wiatr smagał domy, domki, rudery i parkany tego miasteczka. Mimo to na ulicach był ruch niezwyczajny. Częściej niż zazwyczaj spotykało się zielone z pomarańczowymi wypustkami mundury żandarmów. W dzielnicy żydowskiej panowało wyraźne podniecenie. Słyszałem już, że spędzono tu Żydów z kilku okolicznych miasteczek. Głośno już mówiono o Bełżcu jako ostatniej stacji tych wędrówek. Ktoś ze znajomych namawiał mnie na kupno skóry zelówkowej: jedyna okazja, sprzedają za pół ceny.

Trzeba było iść szybko, żeby wiatr nie dobrał się pod ściągnięty paskiem letni płaszcz, pamiętający lepsze czasy.

Pana Lasockiego zastałem jak zwykle przy piecyku. Nie przyszedł, bo jakoś czuł się nienadzwyczajnie. Nie, broń Boże, żadna choroba, tylko tak... Wyglądał kiepsko, policzki mu się zapadły i nos wyostrzył. Prosiłem, żeby nie

zapomniał o niedzieli. Prawie odchodziłem, kiedy powiedział pół pytająco, pół stwierdzająco:

— A w mieście niespokojnie...

Niespokojnie? Machnąłem ręką: — Zabierają się do Żydów — stwierdziłem. Pożegnaliśmy się.

Przyszedł w niedzielę. Był przygaszony i roztargniony. Nadal wyglądał kiepsko, ale zapewniał, że czuje się dobrze. No cóż? Zima, trudne warunki dla człowieka z wielkiego miasta — myśleliśmy. Mimo nalegań pożegnał się i wyszedł przed zmierzchem.

Nie pamiętam, u kogo z nas powstało pierwsze skojarzenie zmian w zachowaniu pana Lasockiego z tym, co działo się w mieście. Siedzieliśmy w firmie. Mówiło się o tym i owym. I wtedy ktoś powiedział: Słuchajcie, a może on jest Żydem? Kto? No, ten Lasocki. Popatrzyliśmy na siebie. W tym gronie można było mówić śmiało.

Tymczasem w mieście mówiło się ciągle o Żydach. Wymieniano terminy wywiezienia i ceny na towary. Opowiadano o próbach ucieczki za miasto, na wieś, do lasu. Samochodami ciężarowymi przyjeżdżali uzbrojeni żandarmi. Mówiono o ofiarach. Nierzadko słyszało się strzały.

Na wszelki wypadek kierownictwo nasze zadecydowało, aby pana Lasockiego przenieść na inną budowę. Ostatecznie takie skojarzenie mogło nie tylko nam przyjść do głowy. Budowa mostu kolejowego na Bugu w Gródku wydawała się korzystniejszym rozwiązaniem. Z uwagi na to, że Bug był linią graniczną, ruch tam panował niewielki. No i zawsze zmiana otoczenia. Ponadto z Gródka mógł przychodzić do „centrali" nie idąc przez miasto. Pan Lasocki przyjął tę wiadomość obojętnie. Któregoś dnia wynajęta furmanka przewiozła jego skromny dobytek na nową kwaterę, gdzie zamieszkał wspólnie bodajże z jednym z naszych kolegów. Od tej pory listy płac w Gródku były wypisywane drobnymi, starannymi literkami.

Pewnego dnia mieszkańcy miasta byli świadkami wyprowadzania Żydów do transportu kolejowego. Na bocznicy za miastem stały już przygotowane wagony towarowe. Zainstalowano kilka stanowisk dla karabinów maszynowych. Około południa przyniesiono wiadomość: prowadzą Żydów.

Drogą idącą z miasta do stacji szła długa kolumna ludzi. Kilka tysięcy. Nikt nie miał złudzeń. Szli wolno, rozglądając się, popychani okrzykami i uderzeniami żandarmów. Nieśli tłumoki i tłumoczki. Jakieś worki i koszyczki. Dzieci, które mogły iść same, prowadzili za ręce. Byli bardzo bladzi. W nocy transport odszedł.

W jakiś czas potem budowa w Gródku stała się terenem grubszej awantury. Był to dzień bardzo ważny. Szło o wymianę starego jarzma mostowego na nowe. To nowe było już przygotowane i bieliło się świeżym drewnem. Stalowa kratownica mostu miała być dźwignięta w górę lewarami, opartymi na specjalnych klatkach, ułożonych z podkładów kolejowych. W celu przeprowadzenia wymiany jarzm Bauinspektion w Zamościu zarządziła zamknięcie trasy na dwanaście godzin. Przyjechał z Werbkowic Niemiec, sam pan Vogel. Dzień zimowy jest krótki. Ostry wiatr ścinał ręce. Robota szła jak z kamienia. Zapadał zmierzch, a do końca było daleko. Przyniesiono latarki naftowe, kiedy na budowie zjawił się Vogel. Ściągnięto go uprzednio na posiłek, licząc, że odpowiednia porcja alkoholu wyeliminuje dodatkowe kło-

poty, związane z jego osobą. Był pijany i wściekły. Krzyczał, że to sabotaż, strzelał z pistoletu. Na szczęście było ciemno. Pobił parę osób kolbą pistoletu. Wrzeszczał również, że na budowie ukrywają się Żydzi. Jakoś zdążono z tym jarzmem na czas.

Sygnał był groźny i przekazano go niezwłocznie inż. Lisieckiemu, który zjawił się swoim samochodem i zabrał ze sobą pana Lasockiego. Dowiedzieliśmy się potem, że ulokował go w innej placówce firmy, pracującej nad Wisłą koło Opola.

Któregoś dnia przeglądaliśmy w „centrali" stare numery *„Naokoło Świata"*. Jeden z nich podsunął mi pod nos Henryczek Glinka.

Był to artykuł na temat aktualnych zamierzeń naszych pisarzy. Przebieg rozmowy, fotografia, i reprodukcja fragmentu rękopisu. Numer był otwarty na wywiadzie z Brunonem Winawerem. Wspólnie patrzyliśmy na fotografię uśmiechniętego i starannie zaczesanego pana.

— On?

— Dawaj te listy płacy.

Porównaliśmy je z reprodukcją rękopisu. Nie trzeba było grafologa, aby stwierdzić identyczność drobnych, starannie pisanych literek. Nie było już miejsca na wątpliwości.

W jakiś czas potem przyszła do nas wiadomość — był to chyba lipiec czy sierpień 1943 roku, że pan Lasocki umarł na „cywilne" zapalenie płuc.

Jan Żurakowski

Bronisław Wiśniowski

EUGENE O'NEILL

Gdyby założyć, że naczelnym zadaniem dyskusji literackiej jest wykrycie przez analizę najbardziej specyficznych cech zjawiska stanowiącego jej przedmiot, to w takim wypadku punktem wyjściowym i momentem centralnym rozważań nad dramaturgią O'Neilla byłby jej zasięg. Najpełniejszym bowiem wykładnikiem indywidualności twórczej O'Neilla jest skala jego zainteresowań; jest ona niezmiernie rozległa, a jej bezpośredni wynik — to ciągłe poszukiwanie nowych koncepcji i wieczne eksperymentowanie. O'Neill nie wypracował ostatecznie żadnego kierunku w teatrze amerykańskim, nie stworzył nowej szkoły, nie identyfikował się jednoznacznie i bez zastrzeżeń z żadną tradycją ani z którymkolwiek ze współczesnych mu nurtów w dramaturgii światowej. Jego twórczość jest konglomeratem sprzecznych tendencji, jest niekonsekwencją doprowadzoną do perfekcji; dotyczy to zarówno elementów treści, a więc substancji myślowej jego dramatów, jak i rozwiązań o charakterze formalnym. W obu dziedzinach O'Neill był odkrywczy i nowatorski, niejednokrotnie gwałcił najbardziej elementarne prawidła dramatu, a w rezultacie osiągał bardzo teatralne efekty. Zapożyczał i modyfikował techniki, począwszy od antycznej aż do współczesnego mu ekspresjonizmu; w *Mourning Becomes Electra* i w *Lazarus Laughed* chór komentuje zdarzenia, podobnie jak to się działo w teatrze greckim, *The Great God Brown* jest maską, *The Hairy Ape* utrzymany jest w konwencji ekspresjonistycznej, *The Emperor Jones* w swojej partii centralnej jest pantomimą. Zmierzał nie tylko do syntezy dramatu i poezji, co nie jest bez precedensu, lecz również dramatu i powieści czy noweli. We wszystkich jego dramatach strona fabularna jest bardzo rozbudowana, pomysłowa i oryginalna, jest ich podstawowym elementem kompozycyjnym.

W jego filozofii niesposób doszukać się wzajemnie warunkujących się założeń; jest to mgławicowy system idealistyczny o niewyraźnych konturach, a jego poszczególne elementy współżyją ze sobą na zasadach absolutnej autonomii i anarchii. Jego obraz świata i człowieka — to gmatwanina treści, których sam rozwikłać nie potrafi, gąszcz zagadnień, w których sam się gubi. Człowiek u O'Neilla jest samotny, a jego los bywa zazwyczaj tragiczny, lecz siły, które go warunkują, są różne. Są to siły niematerialne, chociaż, jak w *Gold* i w *Where the Cross Is Made,* zdają się być wymierne — w obu wypadkach skrzynia złota doprowadziła bohatera do obłędu. Ale nawet czysto symboliczne ujęcie dóbr materialnych jako czynnika kształtującego życie człowieka nie odpowiada świa-

topoglądowo O'Neillowi i znaleźć je można w jego dramatach jedynie na prawach wyjątku. Atawizm, jak w *The Emperor Jones*, absolutna samotność i wyobcowanie się jednostki, jak w *The Hairy Ape* lub *All God's Chillun Got Wings*, kompleksy psychiczne, jak w *Mourning Becomes Electra*, walka płci, jak w *Welded*, antagonizm między rodzicami i dziećmi, jak w *Desire Under the Elms*, w *The Rope* lub w *Long Day's Journey into Night*, stanowią o przeznaczeniu człowieka. O'Neill jest fideistą, który często bluźni, w *Dynamo* upatruje w generatorze elektrycznym bóstwo współczesności, a *Days Without End* jest jednoznaczną obroną katolicyzmu.

O'Neill wyzbyty jest zmysłu społecznego, a jednocześnie staje zawsze w obronie ludzi skrzywdzonych: Murzyna, robotnika, marynarza, prostytutki. Jego bezradność wobec problematyki społecznej osiągnęła zenit w *The Iceman Cometh*; jest to niejasna w zamierzeniach sztuka o grupie rozbitków życiowych, których koleje losu zawierają szersze, bardziej ogólne implikacje. Żyją oni w świecie złudzeń, a jedyną rekompensatą zawodów życiowych są dla nich sny na jawie. Ludzi tych uaktywnić i z powrotem przywrócić życiu zamierza ktoś, kto w końcu okazuje się oszalałym mężobójcą. Bo też O'Neill zmierza do wydobycia ogólnego nastroju poetyckiego, a nie jednoznacznych konkluzji filozoficznych. Świat, tak jak on go rozumie, trwa w stanie wiecznego chaosu, a człowiek w nim jest samotny, zagubiony i tragiczny. Toteż w tragedii osiągnął O'Neill pełnię artystycznego wyrazu. Jednocześnie jedna z najbardziej popularnych sztuk O'Neilla, *Anna Christie*, jest melodramatem, chociaż sam nie był skłonny zgodzić się z tym sądem i twierdził, że koniec sztuki nie jest jej epilogiem, a kiedy kurtyna opada, życie Anny toczy się dalej. *Ah, Wilderness* jest pogodną komedią, a *Marco Millions* — dowcipną satyrą.

Lecz ponad wszystko sztuka O'Neilla jest głęboko subiektywna, liryczna w swojej wymowie, autobiograficzna w treści. Przemawia on wyłącznie we własnym imieniu i głosi tylko własną prawdę, a ona rówież jest zmienna, sugeruje swoim ładunkiem emocjonalnym, nie fascynuje wartościami poznawczymi, jej komponentami są: mistycyzm, psychoanaliza oraz osobiste przeżycia i doznania natury chorobliwie uczulonej, neurastenicznej i samotniczej. Dlatego wszystkie czołowe postacie w sztukach O'Neilla są samotnikami, a ich tragiczne konflikty są konfliktami wewnętrznymi, uwarunkowanymi predyspozycjami psychicznymi, nie zaś oddziaływaniem czynników zewnętrznych. Dlatego pesymizm O'Neilla nie zawiera nawet cienia buntu lub sprzeciwu, ciąży nad nim jakiś ponury fatalizm, który jest stygmatem urodzenia. Dlatego w końcu monolog stał się ulubioną formą jego wypowiedzi, na monologu spoczywa główny ciężar akcji, przy jego pomocy wypowiada O'Neill, co jego zdaniem jest najbardziej istotne dla poznania bohatera. Monolog dla O'Neilla jest najskuteczniejszą formą spenetrowania zewnętrznej powłoki czynu i poznania jego wewnętrznej motywacji. Sprawdzianem poniekąd, do jakiego stopnia O'Neill upodobał sobie tę formę ekspresji, jest chociażby fakt, że cała jednoaktówka *Before Breakfast* jest monologiem. Wydaje się, że monolog dlatego został wyrugowany ze współczesnego dramatu, że w porównaniu z dialogiem jest zbyt statyczny i przez to hamuje rozwój akcji. Jeśli nawet w dramacie poetyckim monolog nie wiązał się bezpośrednio z akcją, to jednak przez wkomponowanie go autor podnosił wartość artystyczną całego utworu, wzbogacał go pięknem poezji. Natomiast proza O'Neilla nie zawsze jest poetycka, częściej bywa suro-

wa i codzienna, czasem jest to język niegramatyczny, dialekt ludzi niewykształconych, ubogi w odcienie znaczeniowe, niezdolny do wyrażenia w pełni motywów działania ludzkiego. Monolog O'Neilla ma wiele punktów zbieżnych z celowo nie wycyzelowanym i wewnętrznie nie zorganizowanym monologiem ciągu skojarzeniowego współczesnej powieści. Jest to jeszcze jeden argument przemawiający za tym, że największy dramaturg amerykański — to z temperamentu i upodobań powieściopisarz. Teza niniejsza zasługuje na szczególną uwagę zwłaszcza przy omawianiu takich sztuk, jak: *Strange Interlude*, *The Straw* i niektórych jednoaktówek.

*

Przeżycia własne i literatura, to dwa momenty, które wywarły wpływ decydujący na ukształtowanie się twórczości O'Neilla. Im też należy poświęcić chwilę uwagi, zanim można będzie przystąpić do bardziej szczegółowego omówienia dzieł pisarza. Niesposób sprecyzować, jaki jest mechanizm oddziaływania tych dwóch czynników, ale chyba nie ulega wątpliwości, że czynnik osobisty jest bardziej intensywny. W poszczególnych dramatach występuje on z różną siłą, niekiedy bywa wyraźny i jednoznaczny, czasem dostrzec go może tylko ktoś dokładnie obeznany z życiem i twórczością pisarza. Bywa również i tak, że powraca z intensywnością i natarczywością obsesji. Wystarczy chociażby wspomnieć powracający stale u O'Neilla motyw nieprzejednanej wrogości między ojcem a synem. *W Mourning Becomes Electra* Orin zwierza się matce, że jest zadowolony ze śmierci ojca, a mężobójczyni Christine wyjaśnia mu, że nienawiść ojca do niego wynikała z zazdrości, ponieważ Ezra Mannon wiedział, że kochała Orina więcej aniżeli kogokolwiek na świecie, i był o niego zazdrosny; ona również jest szczęśliwa, że pozostawił ich sobie samym. W *Desire Under the Elms* Eben Cabot nie tylko nienawidzi swojego ojca, ponieważ zrujnował życie matce i przyczynił się do jej przedwczesnej śmierci, ale jest również kochankiem jego trzeciej z kolei żony. W *The Rope* ojciec przygotował pętlę, na której zamierza powiesić swego marnotrawnego syna, gdy ten wróci do domu. A dopiero w ogłoszonej drukiem, zgodnie z wolą O'Neilla w dwanaście lat po jego śmierci, autobiograficznej tragedii *Long Day's Journey Into Night* nienawiść Edmunda Tyrone'a do swego ojca Jamesa ukazuje się czytelnikowi w całej swojej jednoznacznej prawdzie, ogołocona ze wszelkich pretensji do fikcji. James Tyrone jest tak samo skąpy, jak skąpy był Ephraim Cabot w *Desire Under the Elms* i Abraham Bentley w *The Rope;* on również zrujnował życie żonie, jest egoistą i groszorobem, tyrańsko utwierdził swoją wolę nad resztą rodziny, swoje sukcesy okupił jej klęską.

Niektórzy krytycy podkreślają wpływ Conrada, Kiplinga i Londona na O'Neilla. Trudno jednak rozstrzygnąć, czy oddziałał on bardziej na koleje życia pisarza, czy też na charakter jego twórczości. Bezspornym faktem pozostaje, że o wpływie tym można mówić wyłącznie w odniesieniu do młodzieńczego okresu życia O'Neilla. Lektura wspomnianych pisarzy sprawiła, że po niepowodzeniach, jakie go spotkały w rodzinnym kraju, O'Neill obrał zawód marynarza, że pędził żywot trampa i poszukiwacza złota, że zetknął się bezpośrednio z klimatem i ludźmi, wśród których żyli i Conrad, i London, że poniekąd dzielił ich doświadczenia, które następnie posłużyły mu jako materiał do sztuk o te-

natyce morskiej, takich na przykład, jak cztery jednoaktówki z cyklu *S. S. Glencairn: The Moon of the Caribbees, Bound East for Cardiff, The Long Voyage Home, In the Zone.* Na tle ponurej atmosfery Morza Północnego zarysowuje się z całą mocą postać kapitana statku wielorybniczego, Keeny'ego, z najlepszej bodajże jednoaktówki O'Neilla — *Ile.* Morze odgrywa zasadniczą rolę w kompozycji takich dramatów, jak *Anna Christie* i *Beyond the Horizon.* Trudno przypuszczać, by człowiek nie obeznany z morzem potrafił tak wiernie jednocześnie tak bardzo osobiście oddać jego magnetyczną siłę, jego wpływ na kształtowanie charakterów ludzkich, by potrafił odmalować tragedie, które rodzą się z samotności i tęsknoty. A jednocześnie pewne ogólne założenia koncepcyjne i filozoficzne w dramatach morskich O'Neilla nie są jego własne; są one dostatecznie silne, by dostrzec je można poprzez bardzo zindywidualizowaną charakterystykę postaci marynarzy i nie zawsze równie oryginalną fabułę. Człowiek w samotnej walce z żywiołem, apoteoza siły i sprawności fizycznej, tęsknota za krajem i życiem osiadłym, gloryfikacja solidarności, wiara w oczyszczający wpływ życia na morzu, jak w *Annie Christie*, gdzie pod wpływem morza nastąpiła u byłej prostytutki całkowita przemiana duchowa — nie należą do motywów nowych w literaturze, a ich genealogia jest łatwa do wykrycia.

Narastanie atmosfery rewolucyjnej w amerykańskiej literaturze niedramatycznej, skupiającej wokół siebie indywidualności tej miary, co Theodore Dreiser, Sherwood Anderson i Sinclair Lewis, oraz wpływ dramatu europejskiego w dużym stopniu określiły charakter rozwoju talentu O'Neilla i kierunek jego zainteresowań. Spośród dramaturgów europejskich najznaczniejszy, choć nieco spóźniony, wpływ na O'Neilla wywarł Ibsen, a zwłaszcza Strindberg. Psychologizm i tragizm Strindberga, konflikty, których podłożem jest antagonizm płci — to zagadnienia nie tylko w równej mierze interesujące obu pisarzy, lecz także podobnie przez nich traktowane.

*

O'Neill był pisarzem bardzo płodnym. Na przestrzeni lat 1913—1941, w których zamyka się jego kariera autorska, napisał około czterdziestu sztuk teatralnych, by nie wspomnieć o kilkunastu, które zniszczył nie zezwalając na ich opublikowanie. Spośród tych czterdziestu sztuk niektóre zyskały trwałe miejsce w historii teatru amerykańskiego. Płodność O'Neilla miała niezaprzeczalnie również swoje strony ujemne. O'Neillowi brak zdolności do koncentracji, niejednokrotnie rozbudowuje on zanadto akcję i wprowadza do teatru elementy epickie, sceny nie wiążące się bezpośrednio z rozwojem akcji, które w jego przekonaniu powinny obrazować środowisko, w jakim akcja się toczy. Są to nie zawsze szczęśliwe próby rzutowania właściwej akcji na szersze tło kosztem elementarnej zasady trzech jedności. Tak np. w dramacie *The Straw,* który zawiera wyraźne reminiscencje autobiograficzne, O'Neill opowiada historię dziewczyny chorej na gruźlicę, która zakochała się w przebywającym razem z nią w sanatorium młodym dziennikarzu Murrayu. Tragedia nieodwzajemnionej miłości nieuleczalnie chorej dziewczyny niewiele ma wspólnego z jej domem rodzicielskim i wystarczyłoby kilka słów wtrąconych w dialog, by w pełni oddać jego atmosferę. Tymczasem O'Neill poświęcił pierwszą scenę sztuki opisowi środowiska, w jakim żyła, zanim zapadła na gruźlicę i poznała Stephena Mur-

raya. Celem O'Neilla było prawdopodobnie podkreślenie, przez kontrast z postępowaniem narzeczonego i ojca dziewczyny, szlachetności i poświęcenia Murraya; lecz efekt jest odwrotny: O'Neill nie tylko dezorientuje widza zwracając jego uwagę w niewłaściwym kierunku, lecz, co najważniejsze, w szeregu mało ważnych dialogów wtrąconych w akcję rozpływa się dramatyczna wymowa samej sztuki.

Desire Under the Elms, jedna z najznakomitszych tragedii O'Neilla, ma konstrukcję zwartą, napięcie dramatyczne stopniowo wzrasta, by w epilogu osiągnąć punkt kulminacyjny. Jest to tragedia trojga ludzi: siedemdziesięcioletniego starca, jego trzeciej z kolei żony, trzydziestopięcioletniej Abbie, i syna z poprzedniego małżeństwa, Ebena. Eben nienawidzi Abbie, ponieważ rozumie, że celem tej kobiety, która zaznała już w życiu głodu i bezdomności, jest przywłaszczenie sobie ziemi, której Eben czuje się pełnoprawnym spadkobiercą. Abbie, chcąc umocnić swoje prawa, wyznaje mężowi, że będzie miała z nim dziecko, w rzeczywistości ojcem dziecka jest usidłany przez nią tymczasem Eben. Lecz namiętność, jaka zrodziła się w Abbie dla Ebena, stawia w zupełnie nowym świetle całą jej misternie ukartowaną intrygę i dlatego nie broni się nawet, kiedy Eben po konfrontacji z ojcem zarzuca jej, że działała nie z miłości, lecz z wyrachowania. Abbie znajduje wreszcie jeden argument zdolny przekonać Ebena o jej miłości — zabija ich wspólne dziecko. Jedność sztuki wypływa głównie z charakteru Abbie, a tymczasem w pierwszych trzech scenach nie tylko Abbie w ogóle się nie pojawia, ale i sprawy w nich poruszone niewiele mają wspólnego z wątkiem zasadniczym.

Dynamo jest dramatem symbolicznym; intencją O'Neilla było wykazanie, że nauka nie potrafi wypełnić luki powstałej po utracie wiary w Boga i że ludzkość będzie szukała nowej formy kultu religijnego, który byłby zdolny nadać sens życiu. Jest to tragedia młodego człowieka, Reubena Lighta, który odrzucił stare dogmaty wiary, by wkrótce z obłędnym fanatyzmem czcić nowe bóstwo w postaci dynama. W chwili egzaltacji religijnej zabija swą narzeczoną. Podniosła atmosfera tego współczesnego moralitetu i jego emocjonalna jedność zostaje w pewnym miejscu niespodziewanie zakłócona wstawką anegdotyczną, z punktu widzenia konstrukcji całości zupełnie nieuzasadnioną.

Analogicznych przykładów można by podać znacznie więcej. O'Neill nie jest więc mistrzem konstrukcji, brak mu umiejętności koncentracji; przyczyna tego zjawiska tkwi zapewne w bogactwie jego wizualnej fantazji, które sprawia, że ogarnia on spojrzeniem zbyt wiele spraw, przez co sztuki jego niejednokrotnie czynią wrażenie udramatyzowanych utworów epickich, tym bardziej że wtłoczone w tok zasadniczej akcji epizody i sceny rodzajowe mają charakter wybitnie opisowy.

Kompozycja jednoaktówek O'Neilla jest znacznie bardziej zwarta, artysta operuje wyłącznie efektami teatralnymi i przestrzega specyfiki konwencji dramatycznej, koncentruje uwagę na jednym zagadnieniu, toteż wśród najwybitniejszych dzieł O'Neilla jest wiele jednoaktówek takich, jak *The Emperor Jones*, *The Hairy Ape*, *Ile*, *The Moon of the Caribbees*. Symptomatycznym przykładem tego, jak wiele traci O'Neill przez nieuzasadnione rozwlekanie akcji, są dwie, słabe zresztą sztuki: jednoaktówka *Where the Cross Is Made* i dramat w trzech aktach — *Gold;* obie są studiami żądzy bogactwa, która prowadzi do obłędu, przy czym w *Gold* O'Neill rozbudował temat poprzednio już poruszony w *Where*

he Cross Is Made przez wprowadzenie dwóch zupełnie niepotrzebnych aktów, chronologicznie cofniętych w czasie, nie wyjaśniających w niczym tematu głównego.

Płodność O'Neilla, nie zawsze sprawnie kontrolowana przez aparat cenzury wewnętrznej, sprawia również, że niejednokrotnie gubi on efekty dramatyczne w nadmiarze słów. W dramacie psychologicznym *Beyond the Horizon* mowa jest o trojgu ludziach, których klęska życiowa spowodowana jest przez to, że nie umieją żyć bez iluzji, że każdy z nich pragnie tego, co jest nieosiągalne, co jest „poza horyzontem". Ten tak charakterystyczny dla O'Neilla problem frustracji potraktowany został bardziej laboratoryjnie niż dramatycznie, z pedanterią dopowiedziany do końca, rozbity na atomy, naświetlony ze wszystkich stron. W efekcie końcowym są w sztuce niepotrzebne dłużyzny, mimo że wersja obecna została skrócona przez O'Neilla za namową krytyków o jedną piątą pierwotnej długości.

Strange Interlude jest monumentalnym dramatem w dziewięciu aktach; jest to najbardziej freudowska spośród wszystkich sztuk O'Neilla, w koncepcji artystycznej najbardziej zbliżona do powieści ciągu skojarzeniowego. Jako jedyny w swoim rodzaju eksperyment z pewnością zasługuje na uwagę. Nasuwa się jednak pytanie, czy w *Strange Interlude* wszystko, co zostało powiedziane, jest uzasadnione. Czy było to konieczne dla zrozumienia charakterów i motywów ich postępowania. Czy pewna oszczędność słowa nie wyszłaby sztuce na korzyść i nie podniosła jej waloru artystycznego, nie zwężając przy tym jej interesującej zresztą, chociaż niezbyt oryginalnej problematyki. Bardziej ciekawy zresztą niż sam problem, jest sposób, w jaki został on przez O'Neilla potraktowany. Centralną postacią *Strange Interlude* jest Nina Leeds, córka profesora uniwersytetu, której narzeczony zginął na wojnie. Za sprawą ojca miłość ta nie została skonsumowana. Nina czuje z tego powodu pretensję do ojca i żal do siebie samej; winę swoją wobec zmarłego postanawia okupić pracą w szpitalu wojskowym. W mało znaczących romansach z przebywającymi w szpitalu inwalidami wojennymi dopatruje się ona jakiejś formy ekspiacji za krzywdę wyrządzoną zmarłemu. Właściwa akcja sztuki rozpoczyna się dopiero z chwilą, kiedy Nina opuściła szpital; znajduje się teraz przy niej trzech mężczyzn: jej mąż, Sam Evans, kochanek, Edmund Darrel, i cierpliwy adorator, Charles Marsden, który po śmierci Sama zostanie jej drugim mężem. Każdy z tych trzech mężczyzn reprezentuje odmienny charakter, a razem stanowią odpowiednik idealnego mężczyzny, którym dla Niny zawsze pozostanie stworzony w jej umyśle obraz zmarłego narzeczonego. Nina jako studium charakteru została potraktowano zbyt akademicko; jest ona wcieleniem kobiecości w sensie wyłącznie biologicznym, pod tym względem przypomina w dużym stopniu pogląd G. B. Shawa na kobietę, wyrażony w *Man and Superman*, jej witalność jest jednostronna, jest ona wyłącznie matką i kochanką, jest agresywna i zaborcza i nie uznaje żadnych norm etycznych, nie cofa się przed niczym, by osiągnąć swój cel; nie jest ani zła, ani dobra, lecz, jak kobiety u Strindberga — absolutnie niemoralna. Jest skończonym typem już od samego początku sztuki, tak że nie ma potrzeby, by zachodziły w niej jakieś przemiany wewnętrzne, a akcja służy wyłącznie potwierdzeniu apriorycznego założenia. Jest ona bliźniaczą siostrą prostytutki Cybel z *The Great God Brown*, chociaż mniej od niej ludzka, bo nie znająca litości i współczucia. O'Neill poświęca dzie-

więć aktów, by udowodnić to, co jest wiadome niemal od początku sztuki, krąży wokół tych samych zagadnień. Aby nie pozostawić cienia wątpliwości i nie wzbudzić żadnej ciekawości intelektualnej, wprowadza *novum* w postaci „monologu na stronie", który w technicznej realizacji polega na tym, że aktorzy pewne partie wypowiadają tak, jak gdyby nie byli słyszani przez swoich partnerów. W przeciwieństwie do ciągu skojarzeniowego „monolog na stronie", który również powinien ukazać mechanizm działania podświadomości, jest wewnętrznie zorganizowany i precyzyjny; zamiast wydobyć skomplikowaną strukturę przeżyć wewnętrznych i różnorodność bodźców działania, wyodrębnia je i segreguje, nieomal klasyfikuje. Wszystko, co zostało powiedziane w „monologu na stronie", wynika z właściwego dialogu i postępowania postaci i mogło być pominięte bez uszczerbku dla zrozumiałości sztuki, a z dużym pożytkiem dla jej dramatycznego ładunku. Przez zastosowanie „monologu na stronie" dramat Niny od samego niemal początku zbyt wyraźnie zmierza do swego nieuniknionego finału.

A jednocześnie, chociaż O'Neill nie szczędzi słów tam, gdzie niejednokrotnie są zbędne, staje bezradny w sytuacjach wymagających najwyższej koncentracji umysłowej; w momentach, kiedy tragizm sytuacji osiąga punkt szczytowy, O'Neill nie umie potwierdzić go słowem równie dobitnym, nie zna odpowiedników słownych dla stanów ekstazy, głębokiej rozterki i cierpienia.

Zagadnienia związane z charakterystyką postaci stoją zaledwie na pograniczu artyzmu, i to w takim stopniu, w jakim wszystko, co wiąże się z dziełem sztuki, podlega tym kategoriom. U O'Neilla postacie podporządkowane są bezwzględnie ideologicznej wymowie dzieła, spełniają wobec niej rolę drugorzędną i funkcję pomocniczą. Postępowanie ich nie wypływa z określonych predyspozycji psychicznych, lecz na odwrót, ich struktura psychiczna dostosowana jest do spełnienia ściśle określonej roli. Dlatego O'Neill nie widzi potrzeby cyzelowania charakterów, nadania im cech, które stworzyłyby przesłanki dla powstania konfliktów wewnętrznych. Nie rozumie on procesu ewolucji, większość jego postaci to wcielenie jednej dominującej cechy, to abstrakcja, której nadano imię, to skończony wizerunek już od samego początku sztuki. A wymowa dramatów O'Neilla sprowadza się do tego, że te właśnie symbole cech ludzkich stają wobec sytuacji, które nie tylko są umowne i nie znajdują niekiedy odległego nawet odpowiednika w naszym codziennym doświadczeniu, ale są również jakby z góry powzięte przez siły wymykające się naszej kontroli i naszym zdolnościom poznawczym. Pesymizm O'Neilla wypływa z jego koncepcji istnienia dwóch antagonistycznych światów, świata naszych przeżyć wewnętrznych i niepoznawalnych sił zewnętrznych, które nakładają pęta na wolę człowieka i warunkują jego los. Bezbronność człowieka wobec przeznaczenia wypływa z braku umiejętności oceny własnej sytuacji i wyciągnięcia z niej właściwych konsekwencji; bo jeśli dla Bernarda Shaw człowiek był wcieleniem intelektu, a przez to istotą autonomiczną, to dla O'Neilla ta strona jego życia nie ma żadnego znaczenia; nie uznaje również O'Neill wagi przymusów moralnych, a już tylko wyjątkowo uwzględnia fakt, że człowiek żyje w ściśle określonych warunkach, które z konieczności wywierają wpływ na jego psychikę.

Dla przykładu — cały szereg postaci O'Neilla pochodzi z Nowej Anglii, tam też umiejscowiona jest akcja wielu jego dramatów; nie wynika stąd jednak dla niego przymus nadania im piętna lokalnego, pojęcie regionalizmu obce jest jego umysłowości, ponieważ postawił sobie za cel znalezienie klucza do rozwiązania problemów ogólnoludzkich i dlatego każdą formę bliższego sprecyzowania zagadnienia uważa za niepotrzebną przeszkodę, zwężającą zakres jego metafizyki psychologii. Natomiast w grze irracjonalnych sił dziedziczność odgrywa niepoślednią rolę, nie dziw więc, że problem dziedziczności fascynuje O'Neilla. Ulubiony przez niego motyw konfliktu między rodzicami a dziećmi nie jest już nawet konfliktem dwóch identycznych indywidualności, lecz konfliktem wewnętrznym jednej i tej samej indywidualności; to tak jak gdyby człowiek nienawidził własnego odbicia w lustrze.

Nie będę już przytaczał poprzednio wymienionych tragedii, jak *Desire Under the Elms* czy też *Long Day's Jurney Into Night;* ograniczę się do bardzo wymownego przykładu, jakim jest *Mourning Becomes Electra*; jest to współczesna wersja trylogii Aischylosa, w której rolę przeznaczenia i karzącej Nemezys spełniają nie mniej nieubłagane skłonności psychiczne. W *Electrze* wydobył O'Neill z freudowskiego kompleksu Edypa jego patetyczny tragizm. Jeśli tragedia ta nie zasługuje na miano prawdziwie wielkiej, to jedynie dlatego, że zostały w niej pominięte zupełnie wartości etyczne; z płaszczyzny moralnej O'Neill przesunął ciężar zagadnienia na płaszczyznę biologiczną. Wprowadził te same postacie, co Aischylos, kazał im postępować niemal identycznie, lecz dał odmienną motywację działania. Christine (Klitemnestra) znienawidziła swego męża, Ezrę Mannona (Agamemnon), po nocy poślubnej. Właściwy kryzys następuje po dwudziestu przeszło latach: Ezra Mannon wraz z synem Orinem (Orestes) wyrusza na wojnę secesyjną, a Christine, która pozostała w domu wraz z córką Lawinią (Elektra), poznaje ubogiego krewnego Mannona, kapitana Branta (Egist); poprzysiągł on zemstę Ezrze Mannonowi za krzywdę, jaką ten wyrządził jego matce. Jako narzędzie zemsty obrał sobie Christine, lecz cała intryga ukartowana przez Branta przyjęła niespodziewany obrót: miłość sprawiła, że cudzołożna żona i jej kochanek wspólnie postanawiają zgładzić Ezrę Mannona. W zaistniałych okolicznościach motyw zemsty przestaje odgrywać rolę decydującą. Wkrótce powraca z wojny również Orin, z ust Lawinii dowiaduje się o zbrodni popełnionej na ojcu i z jej inspiracji powstaje plan zemsty. Orin zabija kapitana Branta, lecz działa powodowany zazdrością o matkę, a nie chęcią wywarcia zemsty na człowieku współwinnym morderstwa ojca. Na wieść o śmierci ojca Orin wyraża początkowo radość; w ojcu widział człowieka, który przez całe życie stał między nim a matką; przez chwilę zdaje mu się, że teraz on i matka są pozostawieni wyłącznie sobie, snuje plany kochanka, a nie syna. Brant, który pokrzyżował jego plany, musi ponieść karę, nie może on znieść myśli o nowym rywalu, matce czyni gorzkie wyrzuty, których treść ją przeraża i wobec których czuje się bezbronna. Na wieść o morderstwie dokonanym na Brancie Christine popełnia samobójstwo. Lawinia natomiast, bogini zemsty tragedii, inspiratorka mordu, uosobienie karzącej sprawiedliwości, córka, która własną matkę pchnęła do samobójstwa, czuje się wolna. Ogarnia ją tęsknota za normalnym życiem i pragnienie szczęścia; marzy o małżeństwie i domu, lecz codzienne szczęście ludzkie nie może być udziałem Mannonów; Orin po śmierci matki zamierza z kolei z Lawinii uczynić swoją kochankę; odtrącony przez nią

popełnia również samobójstwo i Lawinia pozostaje sama w pustym i opuszcz
nym domu.

Christine i Lawinia są nie tylko zewnętrznie do złudzenia do siebie podobn
Podobieństwo zewnętrzne jest pretekstem do zaakcentowania fundamentalne
dla konstrukcji tragedii podobieństwa wewnętrznego między matką a córk
Analogiczna struktura psychiczna obydwu kobiet jest przyczyną nieuniknion
go konfliktu między nimi. Identyczne chęci i pragnienia, te same dążenia i up
dobania, a jednocześnie dwie istoty fizyczne, dwoje ludzi żyjących pod jedny
dachem, skazanych na stałe przebywanie razem, przy czym kiedy jedna sta
czuje się skrzywdzona, świadomość krzywdy wzbudza w niej naturalne w ty
okolicznościach uczucie zawiści. Lawinia jest zazdrosna o miłość ojca, kocha
tak samo, jak przed ślubem kochała go Christine, jest również zazdrosna o m
łość Branta, a Brant, podobnie jak Orin, jest sobowtórem Ezry Mannona. Law
nia zaszczuła Christine na śmierć, sama nie zdając sobie sprawy z tego, o które
ze swoich dwóch platonicznych kochanków jest bardziej zazdrosna. Lawin
nigdy nie przemawia do matki językiem córki, lecz zawistnej kobiety; je
czasami używa argumentów etycznych, to wyłącznie dlatego, że ima się każde
argumentu, by osiągnąć swój cel, spowodować klęskę Christine i unicestwić
zamiary. A Christine nienawidząc Lawinii, nienawidzi siebie samej, swoi
rozczarowań małżeńskich, swoich żądz, nad którymi nie panuje. Jej sprzecz
wobec własnego postępowania znajduje ujście w głębokiej nienawiści do córk
Również u Orina przesunięcie pożądania z matki na siostrę w istocie rzec
nie jest zmianą obiektu pożądania. Również kompleks Edypa u Orina, sposó
w jaki go naświetlił i zinterpretował O'Neill, ma specyficzne zabarwienie, o
cień bardziej mistyczny aniżeli psychologiczny, bardziej poetycki niż p
znawczy. Nastrój tragiczny *Mourning Becomes Electra* spotęgowany jest prz
to, że wszystkie postacie ogarnięte są monoideą i w niczym nie mogą znale
przeciwwagi dla trawiących je pragnień o sile i natarczywości obsesji. Z dr
giej strony — wszystko dzieje się w jakimś nierealnym wymiarze, w sfer
uczuciowej, która nie jest już nawet patologiczną, lecz poetycką metafor
O'Neill starał się wyodrębnić jeden tylko stan emocjonalny, któremu pozorn
nadał maskę człowieczeństwa. W innych dramatach posunął się jeszcze dal
i w postaci symboli stworzył czystą abstrakcję, zmierzał do wyizolowania w st
nie czystym motorów ludzkich poczynań, dał ich bardzo odległe i niejasne o
bicie. Przed omówieniem tego zagadnienia należałoby jednak poświęcić wpier
jeszcze trochę uwagi problemowi dziedziczności, tym razem w zupełnie inny
kontekście.

Murzyn Brutus Jones w dramacie *The Emperor Jones*, w czasie paniczn
ucieczki przed spragnionymi zemsty tubylcami, zasłuchany w miarowy ta
bębna, przeżywa w ciągu kilku godzin dzielących go od śmierci całą tragiczn
epopeję swojego narodu, widzi ją w serii oderwanych obrazów. Murzyn Jone
eks-konduktor wagonów sypialnych, zbrodniarz poszukiwany przez prawo, c
niczny uzurpator, związany pozornie z cywilizacją białych, w ostatnich chw
lach swego życia na nowo czuje więź z tradycją swojej rasy, którą zdrad
i której się sprzeniewierzył. W momentach kluczowych życia ludzkiego z
wnętrzna powłoka psychiki przestaje istnieć, a w jej miejsce ukazują się głę
sze pokłady, przeszłość rzutuje się na teraźniejszość, kształtuje ją niezależnie

zej woli, a czasem wbrew niej. Na przeszłość składa się dziedzictwo wielu
oleń, jest więc silniejsza od teraźniejszości, która jest zaledwie chwilą.
Vszelka próba jednoznacznego odczytania idei społecznych wyrażonych przez
eilla w jego dramatach jest wysiłkiem skazanym z góry na niepowodzenie.
eill uznawał wprawdzie fakt oczywisty, że człowiek żyje w społeczeństwie,
przywiązywał jednak do tego faktu dużego znaczenia i nie chciał zgodzić
z twierdzeniem, że człowiek jest istotą społeczną. W konsekwencji jego
eresowanie sprawami społecznymi było marginesowe, a jego poglądy w tej
stii niesprecyzowane i zmienne. Tym niemniej jednak *The Emperor Jones*
również podtekst społeczny i jest głosem sympatii i zrozumienia w sprawie
rzyńskiej.

nacznie bardziej wyraźne są akcenty społeczne w *The Hairy Ape:* przez za-
owanie techniki ekspresjonistycznej O'Neill środkami nierealistycznymi
gnął realistyczne efekty, ukazał problem nie z zewnątrz, ale od wnętrza,
jak on się ukształtował w zmąconej świadomości Yanka. Cała konstrukcja
w zasadzie jednoosobowej sztuki została oparta na charakterystyce postaci
ka. Jej wymowa uwarunkowana jest intensywnością jego przeżyć. Yank
proletariuszem i jest człowiekiem skrzywdzonym, ciężko ugodzonym w swo-
dumie. W tej niezupełnie przypadkowej przynależności Yanka zawarta jest
eczna treść *The Hairy Ape*, w solidarności O'Neilla wobec cierpień Yanka —
humanistyczne akcenty. Lecz w swojej istocie problem Yanka jest proble-
n transcendentalnym, protest Yanka, który wyraża się żądzą niszczenia,
bolizuje samotną walkę człowieka z przeznaczeniem. O ile w tragedii an-
nej przeznaczenie uosabiali bogowie, o tyle przeznaczeniem Yanka jest jego
e wewnętrze, tak samo jak przeznaczeniem Brutusa Jonesa była jego przesz-
i historia jego narodu.

mawiane dotąd postacie stały na pograniczu dwóch światów, realnego i ab-
kcji, i dlatego, choć wywoływały bardzo odległe skojarzenia z naszym co-
nnym doświadczeniem, były to tym niemniej zawsze skojarzenia bezpo-
nie. Symbolika O'Neilla była łatwa do odszyfrowania bez zaangażowania
mplikowanego procesu spekulacji myślowej, tym bardziej że zmierzał on
wywołania raczej niesprecyzowanych w swoim charakterze reakcji typu
cjonalnego niż jednoznacznych reakcji myślowych. O'Neill przemawia ję-
em poety, a nie filozofa.

upełnie inaczej przedstawia się sprawa w *The Great God Brown*. Jest to
nat z innego, zupełnie nierzeczywistego wymiaru; jego poezja jest czystą
templacją, pozbawioną spójni materialnej; jego myśl jest bezpłodna, a mi-
to tkwi w nim jakaś siła magiczna, coś, co przykuwa uwagę. Jest to dramat
ego stopnia trudny, że krytycy nie mogli w żaden sposób spenetrować jego
loznacznej treści, dopóki nie przyszedł im z pomocą sam autor. Wszystkie
acie występujące w *The Great God Brown* noszą maski; służą one bądź po
y ukryć prawdziwe „ja" postaci, bądź też, by pomóc im przywdziać inną
owość. Za nimi kryje się zarówno strach przed światem, jak niezadowolenie
s samych i płynąca stąd chęć zmiany osobowości. Cztery postacie centralne
ki to wcielenia czystej abstrakcji: imię Dion Anthony wywodzi się od Dio-
sa i Św. Antoniego i jest symbolem wiecznej walki między pogańską afir-
ją życia, której uosobnieniem jest Dionizos, a jego abnegacją wyrażoną
oktrynie chrześcijańskiej, reprezentowaną przez Św. Antoniego. Brown jest

półbogiem zmaterializowanego świata, jest inkarnacją sukcesów życiowyc
spoza których zieje pustka wewnętrzna i brak zdolności twórczych. Dram
właściwy rozgrywa się pomiędzy tymi dwiema antagonistycznymi siłami. Dw
kobiety występujące w dramacie, to Margaret, współczesna wersja Małgorza
z *Fausta*, i prostytutka Cybel, symbol Matki Ziemi. Można by konflikt międ
Dion Anthony a Brownem sprowadzić do rozmiarów tradycyjnego konflik
między artystą a filistrem i bezsprzecznie akcenty tego konfliktu istnie
w *The Great God Brown*. Można by w nim dopatrzeć się próby anali
działania mechanizmu sukcesu i klęski życiowej, lecz wszelka jednostronna i
terpretacja byłaby niezgodna z koncepcją samego autora, równałaby się abstr
howaniu od tego, co w jego twórczości jest najbardziej charakterystyczne i
jest jej cechą immanentną — od spontanicznej, nieokiełznanej fantazji O'Neil
od jego ambicji poznania spraw ludzkich w ich chaotycznym bezładzie, od je
świadomej bezradności człowieka nie uzbrojonego w żadną aprioryczną, poz
tywną doktrynę.

Na przeciwległym krańcu możliwości twórczych O'Neilla stoją postacie ul
pione z zupełnie innej gliny, marynarze z jego wczesnych, naturalistyczny
jednoaktówek, a także rodzina Millerów z *Ah Wilderness*, komedii obyczajow
lub też, jak ją O'Neill nazwał, „komedii wspomnień"; należy ona w zasadzie j
do „okresu mistycznego", bo napisana została w latach trzydziestych, a jej a
mosfera jest jak najbardziej realistyczna. O'Neill odmalował w niej życie am
rykańskiego miasta prowincjonalnego u schyłku zeszłego stulecia; nie ma po
staw, by wątpić w jej autentyzm, tym niemniej jest ona bardzo europejska, na
bardziej europejska ze wszystkich sztuk tego pisarza. Są w niej jakieś spóźnio
reminiscencje *fin de siècle*'u, jest Nietzsche, Swinburne, są zmysły i socjaliz
bardzo nieskrystalizowany, bardzo mglisty, jest wreszcie dom publiczny i lek
przymieszka amerykańskiego purytanizmu, i są charaktery żywe, ludzkie, n
malowane z humorem i tkliwością: dorastający chłopak, młoda dziewczyn
z lekka zaniepokojony ojciec i poważnie zatrwożona matka. Jest nie tylko h
mor, bo O'Neill ma poczucie humoru, wystarczy chociażby wspomnieć post
Marca z *Marco Millions*, ale również pogodne spojrzenie na świat, optymiz
i wiara w człowieka.

Jeśli w tłumie charakterów zrodzonych w fantazji O'Neilla dadzą się dostrz
pewne odległe chociażby podobieństwa, to fabuła jego dramatów jest świ
dectwem możliwości wprost nieograniczonych. O'Neill nie uznaje schemató
sytuacyjnych, nie ma ulubionych motywów, dla niego wieloznaczność życ
ujawnia się w niepowtarzalności losów ludzkich, każdy problem uwypukla s
w akcji, istnieje wyłącznie w działaniu, narasta wraz z narastaniem konflikt
Najbardziej spekulatywnym rozważaniom nadaje dynamiczną formę, a poni
waż umysł jego jest niespokojny, zainteresowania rozległe, więc by skonkret
zować myśl — a myśli jego spontanicznie układają się w ruchome obrazy
nadaje im coraz to nową oprawę tematyczną.

Ponieważ O'Neill raczej stawia kwestie, niż stara się je rozwikłać, dla
go ciekawszy w jego dramatach jest moment zawiązania się intrygi niż
finał. Akcja jest dla O'Neilla najpełniejszą formą ekspresji, niedociągnię

logu, pewną typifikację charakterów rekompensuje oryginalną fabułą, której zamykają się rozliczne formy doświadczeń człowieka. Życie człowie- rozciągnięte jest w czasie, jest sumą doświadczeń. Dlatego akcja jego dra- tów nie zmierza w zasadzie do uwypuklenia jednego kluczowego momentu życiu człowieka zawieszonego w próżni, lecz całego ich ciągu, zamkniętego gicznym epilogiem. *The Great God Brown*, *Strange Interlude*, *Beyond the rizon*, *All God's Chillun Got Wings* — to opowieści o całym życiu ludzkim, sy ciągu wydarzeń epizodycznych, zorganizowanych wprawdzie wokół pew- idei naczelnej, ale których suma zdolna jest dopiero wyrazić ją w pełni. rawdzianem oryginalnej umysłowości O'Neilla jest sposób, w jaki traktuje znane motywy literackie, jak w tradycyjnych tematach doszukuje się no- ch treści, a poprzez odmienną interpretację stara się ukazać nowy ich sens. *urning Becomes Electra* jest w tej mierze przykładem klasycznym. Do tej nej kategorii sztuk należy również *Lazarus Laughed*, gdzie O'Neill posłużył motywem biblijnym po to, by wygłosić patetyczną obronę na cześć i chwałę ia.

O'Neill z jednej strony podkreśla działanie czasu jako siły kształtującej życie owieka, lecz z drugiej nie uznaje jego wpływu na zmianę zasadniczych cech chiki ludzkiej. Człowiek, jego zdaniem, jest w swojej istocie niezmienny, kolicznośći zewnętrzne to zaledwie pozorna powłoka zdarzeń, to kostiumy, rymi przystrajamy naszą wiecznie niezmienną duszę. Dlatego anachronizm ł się jego ulubionym argumentem, a przeszłość wiecznie aktualnym źródłem drości, dlatego współczesny *businessman* amerykański może spokojnie przy- dziać szaty Marco Pola i pozostać nadal Brownem, dlatego aluzje O'Neilla są k przejrzyste i jednoznaczne.

Wreszcie akcje dramatów O'Neilla to nie tylko niezliczone i — wydać by się ogło — przypadkowe warianty losu człowieka, lecz w instancji ostatecznej iadectwo rozterki wewnętrznej samego autora, jego niepokoju i ciągłych po- ukiwań rozwiązania dylematu współczesnego człowieka. W braku definitywnej powiedzi na trawiące go wątpliwości pisarz usiłuje życie ludzkie zamknąć szeregu nie zawsze zgodnych ze sobą obrazów sytuacyjnych i głosi za ich po- ednictwem filozofię heroicznego sprzeciwu bądź też stoicyzmu w obliczu eski. Jest na ogół pesymistą, niekiedy jednak nabiera wiary w życie i staje się tymistą, ale podczas gdy jego pesymizm jest wyrazem filozoficznego zwąt- enia, to jego optymizm jest niekontrolowaną spontaniczną reakcją uczucio- , wypływa z afirmacji siły i jest biologiczny w swoim charakterze, jest słabym osem protestu przeciw wątpliwościom, które go trawią, a których sens ujaw- a się w tragicznych kolejach losu człowieka.

*

Wszystko, co zostało dotychczas powiedziane, chociaż dotyczyło w pierwszym ędzie rozwiązań artystycznych, zahaczało jednak także w sposób oczywisty problemy treści. Niesposób bowiem mówić o formach wyrazu w oderwaniu od go, co stanowi zasadniczą substancję dzieła literackiego, od jego wartości oznawczych i filozoficznych, nawet jeśli — jak to się dzieje w tym wypadku — na się wyższość artysty nad filozofem, poety nad myślicielem, fantasty nad eologiem, mistyka nad pozytywistą. Wypadałoby tym niemniej sumarycznie

potraktować ładunek myślowy dramatów O'Neilla. Gdybyśmy przyjęli, że zasadniczą nutą literatury współczesnej jest zwątpienie silniejsze niż wiara, bunt bez perspektyw, protest, który ginie w niepewności, to wtedy uznać wypada, że O'Neill jest pisarzem na wskroś współczesnym, jest nawet czymś więcej — na wskroś współczesnym człowiekiem; jest on nie tylko autorem swoich dramatów, lecz najczęściej również ich głównym bohaterem. O'Neill za każdym razem wciela się od nowa w swego hohatera, zespala się z nim, by tym intensywniej przeżyć jego wątpliwości i tym boleśniej doświadczyć grozy jego upadku. A klęska w rozumieniu O'Neilla nie jest kwestią przypadku, zbiegu okoliczności, lecz tragiczną koniecznością, jedyną alternatywą, jaka pozostała człowiekowi, ostatnią formą heroicznej manifestacji, jedynym wyrazem wewnętrznego zwycięstwa; poza nim pozostaje tylko otępienie i pokora wobec losu, poddanie się siłom zewnętrznym i zaprzestanie walki.

Drugim powodem, dla którego O'Neill zasługuje na miano pisarza współczesnego i któremu zawdzięcza swoją popularność, jest nie to, że był myślicielem oryginalnym, ale to, że jest on tak mało oryginalny w swoich koncepcjach, że dał syntezę, wprawdzie chaotyczną i nie skoordynowaną, myśli współczesnej, że wyraził wątpliwości, które nurtowały całe pokolenie, że jak człowiek zagubiony w ciemnościach nerwowo szukał coraz to nowego drogowskazu, by po chwili znowu popaść w rezygnację i zwątpienie. Przez długi czas fascynował go Freud, uwierzył w maszynę i w niej chciał dojrzeć symbol nowych sił, potępiał zmaterializowanie naszej cywilizacji, bronił wartości moralnych, interesowała go problematyka społeczna, chociaż nie bardzo ją rozumiał, wierzył w człowieka, mimo że uważał, iż jego przeznaczeniem jest klęska, która wyzwala w człowieku wartości wewnętrzne i stanowi przez to jego zwycięstwo przede wszystkim nad sobą samym. Splot poruszanych przez O'Neilla zagadnień obejmuje bardzo rozległą sferę doznań, a jednocześnie jego koncepcja człowieka jest wąska i jednostronna, człowiek w jego zrozumieniu jest istotą nie związaną nakazami przymusów moralnych i praw społecznych, jest swoim wyłącznym prawodawcą i najwyższym sędzią. Dlatego ogólnie obowiązujące normy postępowania nie mają dla niego żadnej wartości i nie szuka w nich oparcia, dlatego żyje i ginie samotny. Jeśli zaś człowiek pozostaje w konflikcie z siłami zewnętrznymi, to są to siły niematerialne, potęgi niewymierne, wobec których jest on bezbronny. W zasadzie jednak siły zewnętrzne istnieją tylko pozornie, są metaforą dla zobrazowania życia wewnętrznego, a ponieważ każde indywidualne doświadczenie, będąc funkcją struktury psychicznej, jest niepowtarzalne, bezcelowe byłoby szukanie jakichś ogólnie obowiązujących norm postępowania, obiektywnych wskaźników dobra i zła. Toteż O'Neill nie należy do pisarzy — nauczycieli i propagatorów. Brak zaangażowania się po stronie jakiejkolwiek doktryny pozytywnej określił jego sztukę i wyznaczył jej granice; są one bardzo szerokie, jeśli bliżej nie zdefiniowany humanitaryzm zasługuje na miano doktryny pozytywnej, a zarazem zbyt wąskie i jednostronne, by przyczynić się do zrozumienia zróżnicowanego systemu doznań człowieka, jego aspiracji, dążeń i załamań. Dlatego w odniesieniu do dramatów O'Neilla można szukać wyłącznie wyznaczników ogólnej atmosfery, można mówić tylko o jedności nastroju, a nie jedności filozoficznej, o przygnębiającym obrazie bezsensu życia. Tam jednak, gdzie górę bierze humanitaryzm, mimo że O'Neill z uporem unika konstruktywnych sformułowań, dramaty jego są sprawdzianem miłości czło-

ieka, właśnie tego, który jej najbardziej potrzebuje, szczutego przez otocze-
e, cierpiącego bez winy; dają świadectwo odwadze pisarza i bezkompromiso-
emu stanowisku w sprawach, które zwłaszcza w Ameryce są bardzo bolesne.
ll God's Chillun Got Wings, tragiczna historia mieszanego małżeństwa Murzy-
a z białą kobietą, która wywołała burzę protestów, naraziła O'Neilla na za-
ekłe ataki, zachwiała jego popularność, jest chyba od czasu *Chaty Wuja Toma*
ajśmielszą obroną Murzynów w literaturze amerykańskiej. *Anna Christie* jest
elodramatem, pod względem artystycznym nie należy do sztuk wybitnych,
jednak obraz przemiany duchowej prostytutki napawa wiarą w człowieka, a je-
nocześnie pisarza, który chciał go dojrzeć. W sztuce tej O'Neill ukazał, dokąd
łowiek może pchnąć człowieka i skąd go wydźwignąć, kiedy zechce mu podać
omocną dłoń.

Ale najpełniejszą formę artystycznego wyrazu, absolutną harmonię między
mierzeniem a jego realizacją osiągnął O'Neill w swoich pierwszych, naturali-
ycznych jednoaktówkach. Nie obarczone balastem skomplikowanej filozofii,
ezpośrednie w wyrazie, jednoznaczne w treści, każda jest kawałem życia, uka-
uje twardych ludzi w walce z żywiołem i z samymi sobą. O'Neill chyba najle-
ej rozumiał umysłowości prymitywne, których postępowanie nie podlega
ontroli skomplikowanej aparatury hamulców wewnętrznych, jest przez to
ontaniczne, brutalne w swojej sile, a niekiedy naiwne jak reakcje dziecka.
pośród bogatej galerii charakterów, jakie stworzył, te właśnie pozostają w pa-
ięci, wzruszają swoim cierpieniem, przemawiają językiem codziennym, dźwi-
ają ciężar życia, który jest udziałem każdego, nie są wcieleniem idei, metaforą
eracką, lecz zwykłymi, nieszczęśliwymi ludźmi. Dlatego, jeśli O'Neill przej-
ie do historii literatury, to właśnie jako malarz, a nie jako filozof życia.

Bronisław Wiśniowski

Stefan Morawski

O ISTOTNYCH PROBLEMACH ESTETYKI MARKSISTOWSKIEJ

(ESEIŚCIE–ODPOWIEDŹ PEDANTA)

Jakaż niewdzięczna jest rola pedanta, szczególnie w odniesieniu do tak płynnie i strawnie napisanego eseju, jakim jest artykuł P. Beylina pt. *O pewnych problemach teorii sztuki („Twórczość"*, 1958, nr 1). Ponieważ esej ten zawiera jednak szereg stwierdzeń kategorycznych, a według mnie mylnych, trzeba niestety zacząć od pedantycznych sprostowań.

*

Beylin stwierdza, iż realizm socjalistyczny jest zjawiskiem dotyczącym techniki władzy, a nie techniki tworzenia. Szkoda, że autor tak lekko, b e z d o w o d ó w przechodzi do porządku dziennego nad problemem otwartym. Nie będę tutaj powtarzał argumentów, które przedstawiłem w artykule pt. *Przeciw prorokom katastrofy („Myśl Filozoficzna"*, 1957, nr 3). Tezy Beylina są właściwie r e g r e s e m w stosunku do tez zagorzałych przeciwników tego zjawiska artystycznego, gdyż tamci kwestionowali nie tyle samą twórczość, ile t e o r i ę realizmu socjalistycznego. W każdym razie warto przypomnieć autorowi, iż realizm socjalistyczny datuje się przynajmniej od *Matki* Gorkiego, które to dzieło powstało, jak wiadomo, za czasów caratu i było skierowane p r z e c i w ówczesnej „technice władzy"...

Autor zarzuca dalej marksizmowi, iż nie stworzył ani pełnego kierunku estetycznego, ani też własnych kategorii estetycznych. Pierwszy zarzut dotyczyć może nie tylko marksistowskich prób, ale także wielu, wielu innych koncepcji estetycznych przeszłości i teraźniejszości. „Pełnego" kierunku nie stworzyła ani renesansowa, ani oświeceniowa estetyka, ani też nie konstytuuje go np. koncepcja egzystencjalistyczna czy fenomenologiczna. Na ogół biorąc, wszelkie kierunki estetyczne są w jakiejś mierze — podobnie jak marksistowski — j e d n o s t r o n n e, a nie „pełne". Drugi zarzut nie odpowiada prawdzie, gdyż marksizm operuje własnymi kategoriami estetycznymi, np. pojęcia: realizm, typowość (oba w swoistym rozumieniu) oraz klasowość są wytworem jego metodologicznej postawy. To zaś, że wynikają one bądź to z założeń teoriopoznawczych, bądź socjologicznych, nie pozbawia ich wartości jako kategorii estetycznych. Założenia te raczej pomagają kategoriom este-

ycznym rozwinąć się i umocnić. Np. na podstawie fragmentarycznych uwag Iarksa i Engelsa o tragizmie niesposób zbudować naukowo poprawnej teorii ragizmu. Na podstawie m e t o d y m a r k s o w s k i e j można pokusić się o taką róbę, rozszerzając to, co przekazali w tym zakresie Marks i Engels. Wiadomo owiem z historii estetyki, że wszystkie systemy i wszystkie kategorie są spro-adzalne do określonych poglądów filozoficznych bądź też do określonych me-od lub pojęć przyjętych z nauk szczegółowych. Bezwzględny a u t o n o m i z m stetyki jako nauki wydaje się jak dotąd nie do zrealizowania.

Nie jest prawdą również, iż marksistowska estetyka nie rozważała dotąd akich tradycyjnych kategorii, jak np. piękno. Wręcz przeciwnie, w ZSRR ojawiły się w ostatnich latach liczne monografie i artykuły dotyczące tego rzedmiotu.*

Nie jest w końcu prawdą, iż dotąd żaden z estetyków marksistowskich nie ostrzegł owych dwu różnych źródeł i dwu różnych założeń (tzn. filozoficz-ych i socjologicznych) własnej koncepcji. Wystarczy wymienić tu polskiego adacza, Henryka Markiewicza, który w książce pt. *O marksistowskiej teorii teratury* wyróżnił już sporo lat temu (1953, wyd. II, s. 89—90) — gnoseolo-iczną i socjologiczną interpretację tezy „sztuka odbija rzeczywistość". Tenże am autor wyjaśnił — wg mnie — problem klasowego uwarunkowania i kla-owej funkcji sztuki (*vide* esej pt. *Sporne problemy klasowej interpretacji iteratury* w książce *Tradycje i rewizje*, 1957).

Gdyby Beylin zechciał polemizować choćby z tą literaturą, którą wyżej ytowałem, musiałby w jakimś sensie korygować swoje punkty wyjściowe propozycje. Ponieważ pomija ją milczeniem i nie bierze jej pod uwagę, zmu-za mnie do wyjaśnień *ab ovo*.

Generalne wnioski, wypływające z zastosowania socjologii marksistowskiej o zjawisk artystycznych, Beylin streszcza w następujących postulatach:

1. Klasowego traktowania sztuki zarówno w sensie genetycznym, jak i funkcjonalnym.
2. Historycznego traktowania sztuki (ujmowanej zawsze w konkretnej epoce i konkretnym społeczeństwie).
3. Relatywnego traktowania sztuki w zależności od klas, których jest wyrazem (*op. cit.*, s. 137).

Drugi postulat nie jest bynajmniej charakterystyczny dla estetyki marksi-owskiej. Historyzm zrodził się jeszcze w XVIII w., a w wieku XIX, szczególnie w drugiej połowie, postawę taką przyjęła większość estetyków o tendencji aukowej. Pierwszy postulat zaiste wymaga weryfikacji w tym sensie, by wyjaśnić nie tylko mechanizm wpływu podstawowych klas społecznych na sztukę, le również mechanizm wpływu poszczególnych warstw społecznych. Wchodzą u w grę ponadto takie elementy, jak biografia twórcy, warunki obyczajowo-oralne, w których on działa, tradycje narodowe i społeczne, które wciąż ywołują presję, itd. Słowem to, co Marks określił jako „ogniwa pośrednie"

* Por. mój artykuł *Trudności i perspektywy estetyki radzieckiej*, „Przegląd Humanistyczny", r. 3 1958.

(relikty i ich pochodne). Otóż znaczenia tych elementów dla socjologicznej analizy dzieła artystycznego marksiści nigdy nie kwestionowali. O wpływie „psychologii społecznej" pisał obszernie Lefebvre; o komplikacjach wpływu czynnika klasowego — Markiewicz. Znów trzeba odesłać czytelnika do jego *Marksistowskiej teorii literatury* (wydanie I, 1952 r.), gdzie mowa jest m. in. o refleksie wewnątrzklasowych sprzeczności na postawę artysty albo też o szczególnej pozycji ideologicznej pisarza począwszy od w. XIX, tzn. od chwili, kiedy specjalizuje się jego profesja i wyodrębnia jego pozycja społeczna. W ostatniej zaś pracy, w cytowanym już eseju, Markiewicz wykazał, iż stosowanie węższych kategorii społecznych dla wyjaśnienia ideologii utworu (przykład: Łunaczarski o Dostojewskim) bynajmniej nie kłóci się z postulatem analizy klasowej. Próby te są m. in. odpowiedzią na wątpliwości Beylina, który nie wie, jak „klasowo" tłumaczyć pojawianie się różnych wzajemnie zwalczających się kierunków i stylów, choć wszystkie bliskie są ideologii burżuazyjnej. Trzeci zaś postulat jest chyba nieporozumieniem. Jeśli autor ma tu na myśli związek ideologii utworu z ideologią określonej klasy czy grupy społecznej, to postulat ów zawarty jest w pierwszym i nie ma potrzeby go wyodrębniać. Jeśli zaś ma tu na myśli swój przykład z Picassem „burżuazyjnym" i „proletariackim", to estetyka marksistowska odrzuciła owe koncepcje, które pod jej firmą sprowadzały w a r t o ś ć poszczególnych dzieł czy nurtów artystycznych do i c h g e n e z y klasowej. Takie właśnie ujęcie nazwano „wulgarnym socjologizmem".

Tak więc dotychczasowe propozycje autora są bądź to nienowe, bądź to, jak sądzę, nietrafne. Stawia on jednak jeszcze inne tezy dotyczące genezy dzieła artystycznego. Sprowadzają się one w końcu do tego, iż geneza klasowa jest niewystarczająca. Wydaje się, że i to „odkrycie" jest wątpliwej natury. Marksistowskie próby, nawet te, które posądzano o znaczne uproszczenia problemu, nigdy nie głosiły poglądu, iż analiza klasowa jest wystarczająca. Stwierdzały jedynie, iż w badaniach winna być ona d o m i n u j ą c a.* Z takim ujęciem problemu Beylin niestety nie polemizuje. Pisze on: „Z samej bowiem kwalifikacji jakiegoś kierunku czy dzieła według pojęć klasowych nic dla estetyki jeszcze nie wynika" (*op. cit.*, s. 137). Jaką estetykę autor ma na myśli? Z jego własnych założeń wynika, iż częścią estetyki jest m. in. socjologia sztuki. Jeśli zaś nią jest, to klasowe kwalifikacje, oczywiście trafnie, w sposób naukowy dokonane, c o ś znaczą. Beylin jednak próbuje owych znaczeń doszukać się gdzie indziej — w p s y c h o l o g i i sztuki. Zgadzam się z nim w zupełności, iż marksistowska estetyka zaniedbała problemy psychologii twórczości i odbioru. Sam o tym wielokrotnie pisałem proponując, m. in., by podjąć próbę zastosowania pawłowizmu w tej dziedzinie. Nie mogę się natomiast zgodzić z jego sugestiami, z których wynika, iż marksistowska koncepcja w zupełności pomija problem psychologicznej genezy dzieła. Wystarczy przypomnieć znaną przecież Beylinowi metodyczną wskazówkę Marksa i Engelsa z *Ideologii niemieckiej:*

Pierwszym założeniem wszelkich dziejów ludzkich jest oczywiście istnienie żywych ludzkich osobników. A przeto pierwszy stan faktyczny, który należy tu stwierdzić,

* Nawet Plechanow, który w dyskusji z Lansonem (recenzja jego *Histoire de la littérature française*, *„Nowoje Słowo"*, *1897*), kategorycznie odrzucał *„resídu indeterminé"*, nie kwestionował wpływu osobowości i zjawisk psychologii społecznej na twórczość artystyczną.

o cielesna organizacja tych osobników oraz dany wraz z nią ich stosunek do po-ostałej przyrody.

(*Wybrane pisma filozoficzne, 1844 — 46*, W-wa, 1949, s. 45).

Zachodzi więc inne pytanie: dlaczego Marks i Engels mimo owej wskazówki kładli g ł ó w n y nacisk na analizę klasową i czy owa dominanta jest nauko-wo słuszna i sprawdzalna. Już w *Rękopisach ekonomiczno-filozoficznych* Marks wyjaśniał, że człowieka „naturalnego" (zmysłowego) kształtuje historia spo-eczna i dlatego jako podstawową kategorię postulował „człowieka społeczne-go". Jest to postulat m. in. i dla rozważań estetycznych, dotyczących genezy sztuki — o kardynalnym znaczeniu.

Tezy Beylina nie można przyrównać do tez rozpowszechnionych dzisiaj w estetyce koncepcji psychologistycznych, gdyż te zakładają jedynie osobiste warunkowanie dzieła (odmiany te są różne: freudystowska, adlerowska, jun-owska, mieszane etc.).* Beylin zaś dopuszcza wpływ czynnika klasowego na twórczość artystyczną. Jaką mu jednak w a g ę przypisuje, nie wiemy. Mnie zaś wydaje się, że tu właśnie dotykamy punktu n a j w a ż n i e j s z e g o i to w g r a n i c a c h estetyki marksistowskiej.

Sartre podjął to zagadnienie w artykule *Marksizm i egzystencjalizm* („*Twór-czość*," 1957, nr. 4) na przykładzie Flauberta. Wg niego psychoanaliza rozwiązu-jąca dziecięce kompleksy pisarza tłumaczy jego twórczość w równym stop-niu, jak warunki społeczne.** Wywód jednak, który Sartre przeprowadza, nie potwierdza jego założenia. Społeczne wyznaczniki twórczości Flauberta (włą-czam w nie również elementy biograficzne) wydają się m o c n i e j s z e; tym bardziej iż sartre'owska „antropologia konkretna", obejmująca szereg współ-czynników, prowadzi wciąż do człowieka osadzonego w historii. W j a k i m s t o p n i u czynniki psychologiczne determinują danego twórcę, możemy stwierdzić jedynie w konkretnej analizie. Ale również na podstawie przypad-ków skrajnych (mam tu na myśli przypadki chorobowe, jak np. Keatsa, Cho-pina, Toulouse-Lautreca i van Gogha), w których wpływ czynnika osobowego jest n i e w ą t p l i w i e w y d a t n y, możemy stwierdzić, iż konkretny układ społeczno-historyczny nadaje ostateczny charakter dziełu artystycznemu. Istnieje typologia artysty-gruźlika, artysty-maniaka, artysty-kaleki, która zbliża go psychicznie do każdego podobnie chorującego człowieka. Ślady jej są w twórczości nadto widoczne, ale jej wyraz ostateczny zawdzięcza ona epoce, jej podstawowym problemom i konfliktom. Wymienione tutaj cztery przypad-ki zdają się to poświadczać w zupełności.

Przejdźmy z kolei do zagadnienia niekonsekwencji estetyki marksistow-skiej, którą wg Beylina można sformułować następująco: z punktu widzenia socjologicznego każda sztuka jest wytworem życia społecznego. Z punktu

* Charakteryzowałem niektóre z nich i polemizowałem z nimi w pracach o H. Readzie i A. Malraux, publikowanych w „*Materiałach do Studiów i Dyskusji...*", 1953 r., nr 14 i 1954 r., nr 19 — 20.

** Podobnie Ch. Caudwell (*Illusion and reality*, 1947) proponował w odniesieniu do poezji skrzyżowanie obu metod: psychoanalitycznej i analizy klasowej.

widzenia teoriopoznawczego (teoria realizmu) tylko pewna odmiana sztuki jest wartościowa. Dlatego też *a contrario* oskarża się takie zjawisko, jak „sztuka dla sztuki", o cele zwodnicze, zamiast wyjaśnić jego genezę i funkcję społeczną, oczywiście odmienną od tych, które przypiszemy zjawisku sztuki realistycznej. Tak więc punkt widzenia socjologii i filozofii prowadzi wg Beylina do wniosków wykluczających się, a zatem rodzi sprzeczność. Z niej też wyprowadza on zamieszanie w sprawie formalizmu, które to pojęcie marksiści niesłusznie odnoszą, wg autora, zarówno do teorii sztuki, jak i do zjawisk artystycznych.

Wydaje mi się, że to nie estetyka marksistowska pomieszała dwa różne zagadnienia, lecz pomieszał je Beylin. Analiza socjologiczna stwierdza, jak się rzeczy mają; tzn. jakie są m. in. zależności dzieła lub kierunku od określonych warunków społecznych. Z tego punktu widzenia nie można zaiste wartościować, gdyż każde zjawisko artystyczne jest równie wytłumaczalne. Analiza teoriopoznawcza ustala również, jak przebiega zjawisko, tzn., jak artysta poznaje rzeczywistość i jak daje temu wyraz. Wprowadza się tutaj jednak jeszcze dodatkowe rozważanie: dotyczące nie opisu zjawiska, ale jego wartościowania. A mianowicie stwierdza się, iż pewne odbicie (realistyczne) jest wartościowsze od innych. Między tymi dwoma punktami widzenia nie występuje sprzeczność, gdyż dotyczą one różnych spraw. Widać to dowodnie na polemice Plechanowa z Łunaczarskim (*Sztuka a życie społeczne*, w tomie *O literaturze i sztuce*, 1950, s. 277—282). Póki Plechanow stosował analizę socjologiczną, był zmuszony stwierdzić, iż podobnie jak jabłoń rodzi jabłka, ówczesne warunki społeczne rodzą sztukę dekadencką. Z chwilą jednak kiedy sprowokowany przez Łunaczarskiego miał mówić o wartości sztuki dekadenckiej, odwołał się do (słabej zresztą) argumentacji realistycznej.

Tak więc zarzuty Beylina nie dotyczą sprzeczności założeń estetyki marksistowskiej. Nie sądzę bowiem, by np. z tezy o tym, że wszystkie dzieci z klasy X pochodzą ze śródmieścia Warszawy, można było wywieść wniosek, iż wszystkie są równie wartościowe. Nie sądzę, by np. teza o tym, iż Jaś z owej klasy jest najwartościowszym chłopcem, ponieważ najlepiej się uczy i jest najbardziej koleżeński, kłóciła się z tezą poprzednią. Tzn. — sięgając po przykład z zakresu sztuki — jeśli twierdzę, że „malarstwo francuskie z lat 1815—1848 jest romantyczne" oraz że „Delacroix jest jednym z najwybitniejszych malarzy francuskich tego okresu, ponieważ artystycznie, tzn. treściowo i formalnie najpełniej oddaje ówczesną epokę", nie przeczę sam sobie. Nie podobna wszakże z opisu wyprowadzić drogą mechaniczną kryteriów wartościowania. Nie można być relatywistą w opisie faktów. Można nim być dopiero wówczas, jeśli z różnych opisów za każdym razem historycznie uzasadnionych wywnioskujemy, że wartości są rozmaite i zmienne. Ale można również uznawać zmienność i rozmaitość faktów artystycznych i stwierdzić ponadto historyczną zmienność i rozmaitość ocen, a mimo to szukać samemu takiego kryterium wartości, które by ostało się i dla przeszłości, i dla teraźniejszości. I np. znaleźć je w stosunku sztuki do rzeczywistości i w zgodności treści i formy. Byłby to relatywizm złagodzony. Relatywizm dlatego, że stosunki owe (sztuka — rzeczywistość, treść — forma) występują zawsze w sposób konkretny, historycznie i indywidualnie zmodyfikowany. Złagodzony dlatego, że powtarzałyby się w nich pewne cechy wspólne, np. odbicie

lanych ówczesnych konfliktów i postaci bądź też szczególna odpowiedność jakiejś formy dla wyrażenia jakiejś treści.

Zarzuty Beylina należy więc raczej odnieść do właściwego pojmowania pojęcia „realizm". W tym punkcie zgadzam się z uwagami autora, kiedy dowodzi, iż sztuka nie tylko odtwarza, ale i tworzy nową, tzw. swoją, własną „rzeczywistość". Podtrzymuję również jego obronę sztuki „deformującej" jako sztuki poznawczo i społecznie cennej. Kwestionuję zaś jego wywód dotyczący formalizmu w sztuce. Beylin odrzuca to pojęcie, ponieważ każde dzieło sztuki pełni określoną funkcję społeczną. Zapomina on jednak — znów mieszając tutaj różne aspekty badawcze — iż pojęcie „formalizm" dotyczy wartościowania utworu artystycznego, na podstawie tego, jak ono odbija i przewarza rzeczywistość. Estetycy radzieccy używają tego terminu w odniesieniu bądź do sztuki dekadenckiej, a więc pozbawionej wartości ideowej, bądź też do sztuki, która przekłada nad treściowe wartości uroki formy artystycznej. W obu przypadkach formalizm sprowadza się do postawy estetyzującej, dla której wartość piękna *sensu stricto* jest ważniejsza od wszelkich innych humanistycznych wartości, dających się wyrazić w sztuce. Lefebvre (*Przyczynek do estetyki*, r. IV-y) mówi o formalizmie jako antytezie naturalizmu. Pierwszy ma polegać na zupełnym oderwaniu sztuki od rzeczywistości, drugi na utożsamianiu sztuki z rzeczywistością. Jego definicje stosują się głównie do malarstwa i rzeźby (formalizm to sztuka bezprzedmiotowa), niemniej tutaj pojęcie to nie jest pomyślane jako kategoria opisowa, lecz właśnie jako kategoria wartościująca. Formalizm w sztuce da się więc sensownie definiować, ale niezbędna jest relacja tego pojęcia do pojęcia „realizm". Okazuje się bowiem, iż we wszystkich dotychczasowych próbach definicji formalizm jest zawsze w jakiejś mierze negacją realizmu. Trzeba zatem wpierw dokonać analizy tego ostatniego pojęcia, by móc konkretnie używać kwalifikacji „formalizm". Można by oczywiście obu tych pojęć używać w sensie kategorii opisowych. Wówczas realizm to tyle, co przedstawianie rzeczy i osób, a więc elementów o określonych desygnatach w rzeczywistości; natomiast formalizm to sztuka bez desygnatów. Między nimi rozpościerałaby się strefa „deformacji", tj. elementów mieszanych. Takie rozumienie „formalizmu" wydaje się jałowe, gdyż stwierdza jedynie niewątpliwy fakt, iż niektóre gałęzie sztuki lub dzieła sztuki nie odtwarzają rzeczywistości. Wydaje się zatem, że lepiej rozważyć tutaj oba pojęcia jako kategorie wartościujące. I wówczas nie można przyjąć propozycji Beylina, który realizm sprowadza do sensualistycznego odbicia rzeczywistości. Definicja Engelsa o „typowych warunkach i postawach" pozwala na pełniejszą i zarazem bardziej elastyczną interpretację. Np. deformacja bynajmniej nie wyklucza możliwości stworzenia dzieła realistycznego; czasem nawet tę możliwość potęguje. Należy jednak — wobec takiego pojmowania sztuki realistycznej — zadać pytanie, czy wszystko, co się w niej nie mieści, jest formalizmem. Wówczas bowiem, inaczej niż u Lefebvre'a, naturalizm także byłby odmianą sztuki formalistycznej. Wg mnie takie rozwiązanie byłoby sprzeczne z faktami artystycznymi. Zarówno naturalizm, jak i formalizm są negacją realizmu; są to jednak zjawiska różne. To, co charakteryzuje formalizm, należy — wg mnie — sprowadzić do postawy estetyzującej, tzn odnieść to pojęcie do takich dzieł sztuki, których główną wartością i w zamierzeniu artysty, i w jego realizacji są elementy

formalne. Nie tylko bowiem estetyk-formalista może mówić o prymacie form także artysta może nadać utworowi wartość szczególnie lub wyłącznie prz formę. Może to być zarówno forma „ładna", jak i „brzydka", o różnej agresyw ności, a więc np. sztuka abstrakcyjna gładka, ornamentacyjna albo też szok ująca, surrealistyczna.

Wyłaniają się tutaj jednak od razu zastrzeżenia. Dlaczego sztukę formal styczną należy uznać za bezwartościową, skoro prezentuje p e w n e wartośc Jak można mówić o formalizmie np. w muzyce nieprogramowej, jeśli tkank jej złożona jest właśnie z elementów formalnych? W odpowiedzi na pierws pytanie trzeba stwierdzić, że sztuka formalistyczna bynajmniej nie jest be wartościowa (oczywiście, jeśli jej formy są artystycznie cenne). Jest ona j dynie m n i e j wartościowa od sztuki realistycznej, która objąć może szersz pełniejszą skalę wartości, gdyż zarówno treściowych, jak i formalnych. Mia jest tutaj n o ś n o ś ć danej gałęzi sztuki. Np. poezja, która wyraża ból i r dość, zadumę filozoficzną i najwspanialsze uczucia człowieka albo też odkryw nowe widzenie rzeczywistości, jest b o g a t s z a (przy spełnianiu tych samyc wartości formalnych) od słopiewni. Inaczej może być w innych sztukach. I już przechodzimy do drugiego pytania. Wg mego przeświadczenia, nie moż mówić sensownie o formalizmie zarówno w muzyce, jak i w architekturze c w sztuce stosowanej. Podobnie zresztą pojęcie „realizm" jest bezużyteczn w odniesieniu do tych dziedzin artystycznych (sztuki nieprzedstawiając W malarstwie i rzeźbie o formalizmie mówić trzeba ostrożniej niż np. w lit raturze, gdyż występują tutaj przypadki graniczne, zbliżone do dzieł sztu stosowanej. Materiał obu sztuk nie pozwala bowiem na realizację tych warto ci, które postuluje się w imię pełnego realizmu. A więc znów decydujące tutaj wartości, a nie opisy zjawiska.

*

Na zakończenie chcę się zatrzymać nad niektórymi zagadnieniami, któ Beylin pominął, a które mnie się wydają dla estetyki marksistowskiej zaró no w aspekcie socjologicznym, jak i filozoficznym nie mniej ważne. Są to pr blemy następujące:

1. Jak się kształtuje zmysł estetyczny?
2. Jak interpretować marksistowską tezę o typowości jako kategorii estetycznej?
3. Jak rozumieć Marksowską tezę o sztuce greckiej jako normie i niedoścignion wzorze?
4. Jak, wreszcie, określić przedmiot badań estetyki marksistowskiej?

Każdy z tych problemów wymaga oddzielnego artykułu. Będę je tutaj tylk szkicował. Spróbuję przy tym wskazać te niekonsekwencje w estetyce marks stowskiej, które naprawdę wymagają rozwikłania.

1. O problemie narodzin i rozwoju zmysłu estetycznego wzmiankował młod Marks kilkakrotnie w *Rękopisach ekonomiczno-filozoficznych* i w *Ideologii ni mieckiej*. Jego teza była rewolucyjna w stosunku do wcześniejszych i ówcze nych koncepcji estetycznych. Marks odrzucał fideistyczną wersję, wg któr zmysł estetyczny jest dany przez Boga. Odrzucił również wersję naturalistyczn

ponowaną przez niektórych estetyków angielskich, wg której zmysł ten ma owód bio-, fizjo- i psychologiczny. Odrzucił wreszcie wersję, według której ysł ten jest natury społecznej, ponieważ ludzie zmuszeni są komunikować ie uczucia i myśli m. in. przez sztukę (sugestie w tym kierunku szły od este- i francuskiej XVIII w., ale dojrzały dopiero w w. XIX u Guyau i L. Tołsto- Marks stwierdza, iż zmysł estetyczny rodzi się wprawdzie z dyspozycji na- alnych, ale staje się czymś odrębnym dopiero przez działalność społeczną. t więc bliski wersji trzeciej, jednak różni go od tych estetyków stwierdzenie, działalność ta jest produkcyjna. Człowiek w pracy opanowuje rzeczywis- ć, uczy się jej miar i reguł, i dzięki temu sam zaczyna tworzyć podług za- piękna. Tezy te były na ogół zgodnie interpretowane w ten sposób, iż ysł estetyczny rodzi się w procesie pracy, a zatem odczucie piękna wiąże bezpośrednio z poczuciem użyteczności. Bliższa analiza tekstów Marksa wniła jednak trudności. N. A. Dmitriewa (*Woprosy esteticzeskowo wospi- ija,* 1956, s. 11—41) powołuje się na Marksa zarówno stwierdzając, iż to, co kne, jest pożyteczne, jak i mówiąc, iż są to pojęcia nietożsame. Pisze ona, iż ysł estetyczny rodzi się z chwilą, kiedy pojawia się ornament. To znów, że zi się od chwili, kiedy człowiek zaczyna pracować, tzn. tworzyć swą własną rzedmiotowioną" rzeczywistość. Skąd zrodziły się owe sprzeczności? Marks ierdzał w *Rękopisach ekonomiczno-filozoficznych,* że człowiek tworzy ług zasad piękna, gdyż wytwarza przedmioty zgodnie z ich wewnętrzną urą. W *Dialektyce natury* Engels powtarzał tę tezę analizując rozwój ręki zkiej. Ale Marks w tychże *Rękopisach...* twierdził również, iż człowiek ob- zony zmysłem estetycznym nie reaguje na piękny przedmiot z myślą o je- użyteczności (kupiec metali nie ma zmysłu mineralogicznego). Jeśli oba te erdzenia odnieść do tego samego momentu historycznego, tzn. narodzin ysłu estetycznego, to muszą one być sprzeczne. Wydaje mi się, że należy je erpretować rozdzielnie. Pierwsze dotyczy w istocie rzeczy z m y s ł u a r- s t y c z n e g o, a nie estetycznego. Marksistowska estetyka bowiem (w zgo- e z bieżącymi badaniami archeologii i psychologii dziecka) wykazuje, iż ysł a r t y s t y c z n y w człowieku w y p r z e d z a jego zmysł estetycz- Tzn. ten drugi kształtuje się stopniowo w granicach artystycznej twórczoś- człowieka pierwotnego. Twórczość ta jest zawarta w wytwarzaniu przed- otów w określonej symetrii, proporcji, ładzie a zarazem p o ż y t e c z n y c h. gie twierdzenie Marksa dotyczy zmysłu e s t e t y c z n e g o, który wyodręb- się już od działalności praktycznej. Jest to faza historycznie późniejsza. owiek pierwotny kładzie na naczyniu czy na rękojeści broni ornament, któ- p o d k r e ś l a kształt przedmiotu albo po prostu dostarcza radości samym im rytmem.* Reakcja drugiego człowieka na ten przedmiot staje się wów- s już m i e s z a n a, praktyczna ze względu na jego użyteczność i estetycz- ze względu na jego wartości nowe, niesprowadzalne do funkcji użytkowych. lszy rozwój sztuki i kultury ogólnej człowieka prowadzi do coraz ostrzej- go przeciwstawienia zmysłu estetycznego i praktycznego. Dopiero wiek XIX, zczególnie nasze stulecie podjęło wysiłki, by przeciwieństwo to usunąć. Tak więc rozważania dotyczące narodzin i rozwoju zmysłu estetycznego są

* Problem komplikuje tutaj fakt, że ornament ludzi pierwotnych tylko dla niewtajemniczo- h jest samą formą. Dla nich zawsze coś oznaczał lub coś wyrażał. Por. L. Adam: *Primitive* . 1941.

szczególnej wagi dlatego, że rzucają światło i na dzisiejsze przemiany w kulturze. Marks przewidywał, iż w komunizmie praca stanie się powszednią radością twórczą. Komunizm miał — przez zniesienie alienacji (praca jako zjawisko obce, człowiekowi wrogie) — przywrócić na najwyższym poziomie cywilizacyjnym to, co było udziałem ludzi pierwotnych: odczucie pracy jako twórczości artystycznej. Dzisiejsze dyskusje o prymacie sztuki stosowanej, o kształtowaniu piękna w przedmiotach dnia codziennego, o wychowaniu estetycznym przez najszerzej pojęty ruch amatorski — znajdują oparcie w sporze o „naturalnym" lub „społecznym" rodowodzie zmysłu piękna. Spór ten wciąż jeszcze absorbuje całą współczesną estetykę.

2. W liście do M. Harkness (1888) Engels pisał o typowości postaci i warunków, mając na myśli takie osoby, konflikty i zdarzenia w sztuce, które są reprezentatywne w stosunku do odpowiednich kluczowych zjawisk w rzeczywistości historycznej. W liście do M. Kautsky'ego (1885) Engels pisał w związku z postacią Arnolda o typowości jako wydobyciu istotnych cech danej indywidualności. Pierwsze rozumienie typowości znajdujemy w znanej polemice Marksa i Engelsa z Lassalle'em wokół jego dramatu *Franz von Sickingen*. Drugie w notce Marksa i Engelsa z r. 1850 o Rembrandtowskich żywych postaciach w zestawieniu z Rafaelowskimi, wyidealizowanymi. Ten sam punkt widzenia powtarza się w licznych uwagach o bohaterach Szekspira, przeciwstawianych bohaterom F. Schillera. Ujęcia te bynajmniej nie są tożsame i mają różne źródła. O typowości w sensie „ogólnego w indywidualnym" mówił Arystoteles w *Poetyce*; myśl tę podjęła z szczególną dobitnością klasyczną idealistyczna estetyka niemiecka. Od Hegla przyjęli go Marks i Engels. Kategorię typowości w sensie odbicia podstawowych konfliktów epoki sugerowali Lessing i Diderot, rozważając, jak współczesny im dramat wyrazić ma nie tyle czyste charaktery, ile charaktery w określonych kondycjach społecznych. Od nich szły więc bodźce do takiego ujęcia, jakie prezentuje Engels w liście do Harkness. Klasycy na nie też kładli główny nacisk. Przy tym typowość konfliktów i sytuacji wiązali bezpośrednio z typowością postaci. Poprzez postaci właśnie, przez ich losy na wskroś indywidualne ujawniały się kluczowe konflikty społeczno-historyczne danej epoki. Za przykład dobitny służyli tutaj Szepkspir i Balzac.

Zachodzi pytanie, czy nie można by uznać pierwszego rozumienia typowości za marksistowskie i w analizach konkretnych stosować odzielnie. Marks i Engels, jak się wydaje, odrzucali taką wersję typowości, gdyż zarzuty ich przeciw Lassalle'owi dotyczyły właśnie faktu, że Sickingen przeżywał konflikt w sobie (rewolucjonisty, który staje się oportunistą), zamiast przeżywać konflikt własnej partii, która przez egoizm klasowy doprowadziła powstanie chłopskie do klęski.

Jeśli jednak przyjmiemy wyłącznie pojęcie typowości w sensie uchwycenia centralnych konfliktów epoki, to ograniczamy jego stosowalność jedynie do literatury, teatru i filmu. Większość dzieł plastycznych (poza nurtem malarstwa historycznego, właśnie „literackiego") nie ukazuje bowiem ani konfliktów, ani warunków, ani sytuacji etc. Ukazuje jedynie postaci. Reszty można się domyślać (dla przykładu *Grosz czynszowy* Tycjana), a domysły — jak wiadomo — tworzą zwykle interpretacje naciągane lub zgoła fałszywe. Nie znaczy to oczywiście, iż malarstwo i rzeźba nie mogą wyrażać dramatu inaczej, jak

przy pomocy wątków literackich. Wystarczy przypomnieć tutaj portrety obłąkanych Géricaulta, pejzaże K. D. Friedricha, postaci Rodina.

Jeśli znów przyjmiemy drugie rozumienie typowości, to okaże się, iż jego wyznaczniki wcale nie muszą być klasowo czy nawet, szerzej biorąc, historycznie zdeterminowane. Postać „X" można stypizować, wydobywając np. jej s m u t e k albo jej niezwykłą w i t a l n o ś ć, przy czym oba zjawiska mogą mieć podkład najzupełniej osobisty. W portretach Van Dycka czy Riepinowskim portrecie *Protodiakona* można odczytać cechy klasowe. Cechy historyczne posiadają np. portrety francuskich malarzy z ery napoleońskiej. Trudniej jednak określić historyczny równoważnik dla *Giocondy* albo dla *Wenus z lustrem* Velasqueza. Czy nie należałoby tutaj szukać typowości szerzej pojętej — narodowej, podobnie np. jak w portretach Żydów El Graeca czy Rembrandta: Albo idąc jeszcze dalej, czy ostatnie dwa autoportrety starego Rembrandta albo autoportret Van Gogha z obciętym uchem, malowany w Saint-Rémy — nie wyrażają po prostu osobistego dramatu tych artystów? A zatem typowość obu postaci występuje w relacji do ich indywidualnie i s t o t n y c h cech.

Marks i Engels podkreślali klasowo-historyczne wyznaczniki typowości „postaci i warunków". Jednak, jak już wskazał H. Markiewicz (*Tradycje i rewizje*, s. 97—147), również tak pojęta kategoria typowości nie zawsze da się precyzyjnie sprowadzić do owych wyznaczników. Dla przykładu: Roberta Jordana, *guerilleros*, z którymi się styka, i historię wysadzenia mostu w powieści Hemingwaya *Komu bije dzwon* można odnieść do kluczowych wypadków wojny domowej w Hiszpanii. Ale można ponadto odczytać *guerilleros* jako postaci typowe dla ludu hiszpańskiego, nie tylko w czasie walki o wolność; konflikt między Pablem a Jordanem uznać za typowy konflikt między zagrażającym a zagrożonym; zaś na historię miłosną Jordana i Marii spojrzeć jako na t y p o w ą sytuację wspaniałego, nagłego uczucia, któremu nie dane było trwać długo.

Jeśli moje rozważania o typowości są trafne, to wynikają z nich pewne konsekwencje dla analizy pojęcia „realizm", który należałoby ujmować w różnych aspektach i który dla malarstwa i rzeźby wypadałoby określić inaczej niż dla literatury.

3. Problem sztuki greckiej jako normy estetycznej postawił Marks w r. 1859 w *Przyczynku do krytyki ekonomii politycznej* (wprowadzenie). Teza wyjściowa była następująca: Istnieje nierównomierny rozwój produkcji materialnej i sztuki, tzn. — l e p s z e utwory artystyczne mogą powstawać w historycznie m n i e j z a a w a n s o w a n y c h warunkach społecznych.* A zatem co decyduje o wartości owych utworów? Marks rozważa dalej jako takie charakterystyczne zjawiska artystyczne — sztukę grecką i twórczość Szekspira. I wyjaśnia, dlaczego należy przypisać im trwałą wartość.

Tu zaczynają się kłopoty teoretyczne. Czytamy bowiem w wypowiedzi Marksa, iż sztuka grecka, wyrosła z mitologii, jest tworem swego czasu historycznego. Jej wartość dostrzega on w uroku „normalnych dzieci", tzn. w realistycznym odbiciu ówczesnych warunków społecznych i ówczesnego sposobu odczuwania i myślenia — faktów już bezpowrotnych. Mówiąc o epo-

* Wynika stąd m. in., iż dzieła realizmu socjalistycznego bynajmniej nie są automatycznie bogatsze i wartościowsze od dzieł realistycznych minionych stuleci. Wokół tego zagadnienia toczył się przed kilku laty spór Lukácsa z Revaiem.

sie greckim jako zjawisku szczególnej doniosłości artystycznej, również sprowadza go Marks do kategorii realizmu. Epos bowiem rozpatruje on nie jako gatunek sam w sobie, lecz jako wytwór określonych warunków społeczno-historycznych i jako wyraz właściwej dla tych warunków świadomości ludzkiej. Tak więc realizm byłby podstawowym kryterium trwałej wartości dzieła artystycznego.

Skoro jednak czytamy o sztuce greckiej, iż w pewnej mierze służy ona „za normę i niedościgniony wzór", budzą się wątpliwości co do kryterium realizmu. Kryterium to wszakże zakłada, iż istnieją r o z m a i t e h i s t o r y c z n i e z m i e n n e utwory realistyczne i k a ż d y z nich jest r ó w n i e w a r t o ś c i o w y. Kryterium realizmu wyłącza zarówno pojęcie postępu w sztuce, jak i pojęcie jakiejś absolutnej miary, według której dałoby się oceniać dzieła wszystkich epok. Tu zaś dowiadujemy się, iż realizm sztuki greckiej jest niemal n o r m ą. Teza ta jest chyba śladem lektury F. Vischera.

Możliwość dwoistej interpretacji uwag Marksa potwierdzają wypowiedzi Lukácsa (*Beiträge zur Geschichte der Aesthetik*, 1954, s. 407—414) i Lefebvre'a (*Przyczynek do estetyki* s. 65—84). Pierwszy stwierdza, że podstawą trwałej wartości sztuki greckiej jest zawarta w niej realistyczna koncepcja, w której odbija się m. in. charakter ówczesnej nadbudowy. Drugi zaś dowodzi, iż o trwałej wartości sztuki greckiej decyduje jej c z ł o w i e c z e ń s t w o, tzn. walka człowieka o niezależność od przyrody i uświadomienie sobie przez niego własnej wartości. Są to wg Lefebvre'a wartości, które Grecy utrwalili wbrew ówczesnej nadbudowie. W tym też sensie tłumaczy on, dlatego sztuka grecka jest niedoścignionym wzorem, Lukács zaś od innej strony tłumaczy, dlaczego sztuka ta jest wytworem ówczesnych warunków społecznych.

Problem kryteriów jest jednym z węzłowych i najtrudniejszych problemów estetyki. Jego znaczenia dla badań z zakresu historii literatury i sztuki oraz dla poważnej krytyki współczesnej nie trzeba chyba uzasadniać. Jak widać, sprawa jest nie rozwiązana. Według mnie, kryterium realizmu jest naukowo owocniejsze (obejmuje bowiem również ogólnoludzkie elementy sztuki, uwikłane w konkretnym obrazie historycznym) i co więcej, jest ono z b i e ż n e z innymi uwagami Marksa o zagadnieniach estetycznych.

Teraz dopiero można by otworzyć dyskusję. Wszak trwałą wartość zachowują nie tylko dzieła realistyczne. Także te utwory, które reprezentują wyjątkowe wartości formalne, jak i te, których rola w kulturze była historyczna raczej niż artystyczna. Ustalenie hierarchii czy wzajemnego stosunku tych kryteriów — atrakcyjne zajęcie dla eseisty i dla pedanta.

4. Wreszcie ostatnia kwestia — przedmiot badań. Estetyka marksistowska traktowała siebie jak ogólną teorię sztuki. A przecież Marks i Engels pisali nie tylko o realizmie, klasowości, tendencyjności etc., ale również (Marks szczególnie) o zmyśle estetycznym, o obiektywnych cechach piękna w przyrodzie, o walorach estetycznych przedmiotów dnia codziennego. Istnieje nawet hipoteza, iż Marks jest autorem hasła „Estetyka" (1857) w *New American Encyklopedia* Ch. Dana. Wg tego hasła estetyka jest nauką o obiektywnych prawach piękna i o innych kategoriach estetycznych. Hipotezę tę w latach 30-tych postawił Adoratskij, ale odrzucili ją Lifszyc i Lukács. Podjął ją ponownie H. B. Puzis, który przygotował obszerną książkę na ten temat, niestety wciąż jeszcze nie wydaną. Miałem okazję zapoznać się z tą pracą i argumenty

jej nie wydają mi się przekonywające. W każdym razie problem wart jest rozważenia, gdyż z innych przytoczonych uwag Marksa wynika, iż przedmiot badań estetyki wykracza poza ogólną teorię sztuki. Ten punkt widzenia przyjęli nawet najbardziej zacięci oponenci Puzisa, jak np. W. Wansłow, który w ostatniej książce *(Problema prekrasnowo)* analizuje zjawisko piękna również poza sztuką. Dmitriewa zaś (w cytowanej książce) rozważa ponadto problemy sztuki stosowanej.

Tak więc przedmiot estetyki marksistowskiej rozpada się na: a) badanie istoty i praw rozwoju sztuki tzw. czystej; b) analizę kategorii estetycznych, takich jak zmysł estetyczny, piękno, tragizm, wzniosłość, przy czym przejawy piękna dostrzega się również w naturze, wreszcie c) badanie istoty i praw rozwoju sztuki stosowanej. Są to, jak się wydaje, trzy różne estetyki, ponieważ przedmioty badań są odmienne i wymagają formułowania innych praw. Estetyka natury zresztą należy wciąż do sfery poezji, a nie nauki. Podobne kłopoty z określeniem przedmiotu badań ma również estetyka niemarksistowska. Rozwiązanie tego problemu zależy w znacznym stopniu od rozwoju samej sztuki, czystej i stosowanej, oraz ogólnej kultury estetycznej. W każdym razie określenie przedmiotu badań może pomóc estetyce marksistowskiej i innym koncepcjom estetycznym w ustaleniu w s p ó l n y c h osiągnięć i wypracowaniu mimo różnych metod badawczych w s p ó l n e g o języka, niezbędnego dla postępu nauki.

*

Beylin stwierdza, w konkluzji swych wywodów, że nieszczęściem marksistowskiej teorii sztuki jest to, iż uważa się za estetykę. Starałem się wykazać, że jest to jednak e s t e t y k a, mimo luk i niekonsekwencji (innych niż te, które ujawniał autor). S z k i e l e t tej estetyki można skonstruować nawet na fragmentarycznych wypowiedziach klasyków marksizmu, tak są odkrywcze i bogate. Luki i niekonsekwencje można zresztą wykazać w każdym współczesnym systemie estetycznym. Jeśli zaś mowa o z a k r e s i e badań (a nie o wartości jego wyników, co stanowi odrębne zagadnienie), to trzeba było przytować pewne omyłki autora, wynikłe, jak sądzę, z jego braku zainteresowania dla ponownej lektury klasyków oraz śledzenia bieżącej literatury radzieckiej.

Rozwój estetyki marksistowskiej zależy m. in. od tego, czy nawiąże ona bezpośredni kontakt problemowy z innymi koncepcjami dominującymi w tej chwili w świecie. Uwagi estetyczne Marksa i Engelsa tkwiły w samym rdzeniu ówczesnych zagadnień poruszanych przez estetyków Niemiec, Francji i Anglii. Podobnie było z pracami Plechanowa. Kontakt ten urwał się później i próbował go nawiązać jedynie Lukács. Jest on jako bodziec działający chociażby *per negationem* niezbędny.

Rozwój estetyki marksistowskiej, jak i innych zresztą koncepcji estetycznych, zależny jest również — i tu zgadzam się z Beylinem — od jak najdalej idącej emancypacji. Jak dotąd bowiem, nie tylko filozofia, ale i nauki szczegółowe trzymają estetykę na uwięzi. Być może jednak, nie jest ona ze swej natury zdolna do samodzielnej egzystencji?

Stefan Morawski

Janusz Sławiński

ANDRZEJA STAWARA SZKICE KRYTYCZNE

I

Andrzej Stawar jest krytykiem literackim o temperamencie badacza literatury. Jest ideologiem o temperamencie naukowca. I teoretykiem o temperamencie historyka. Te trzy różnorodne przeciwstawienia wyznaczają najogólniejsze kontury jego portretu krytyczno-literackiego. Wyznaczają te kontury wtedy głównie, gdy patrzeć na twórczość Stawara jako na proces „stawania się" metody, krystalizację postawy, gdy traktować ją nie statycznie (w postaci pewnego zbioru opinii krytycznych), lecz jako zjawisko rozwojowe, w którym obok składników stałych występują zmienne, gdzie zatem zachodzi jakaś ewolucja pomiędzy możliwymi do nazwania biegunami. Bieguny te już właściwie nazwałem. Porównując przedwojenne studia autora *Szkiców literackich* z jego pracami dzisiejszymi, zestawiając początki drogi pisarskiej (rok 1924 i następne) z jej stadium obecnym, dochodzi się do przekonania, że zasadnicza różnica pomiędzy nimi nakłada się wyraźnie na owo trojakie przeciwstawienie, sformułowane w pierwszych zdaniach. Najbardziej rzucającym się w oczy objawem tej sytuacji jest swoista „niedzisiejszość" obecnych prac Stawara, jego zainteresowanie dla literatury dawniejszej przy równoczesnym braku zaangażowania w problematykę współczesną. Nie zapominajmy jednak, że czyniąc taką obserwację, mówimy wyłącznie o zewnętrznej stronie przeciwstawienia krytyk — historyk. Jego inne strony są bardziej skomplikowane i wieloznaczne. Historyk może bowiem zapuszczać się w przeszłość nie tylko w celach poznawczych, w poszukiwaniu „prawdy" o epokach minionych. Może to uczynić w celach bardzo aktualnych. Nie temat historyczny, ale stosunek do tego tematu wyznacza różnicę pomiędzy historykiem a ideologiem czy krytykiem. Ci ostatni traktują przeszłość bądź jako aluzję do teraźniejszości, bądź jako źródło przykładów dla swego programu (stosunek najbardziej prymitywny i często dający zawodne wyniki), bądź wreszcie jako t r a d y c j ę, którą współcześnie należy podjąć lub przezwyciężyć. Za każdym razem historyczność dociekań posiada wprawdzie inny charakter, ale we wszystkich tych wypadkach nie jest celem (jak dla badacza dziejów), lecz środkiem pomocniczym. W pracach Stawara przeważa historyzm będący na usługach badań t r a d y c j i k u l t u r a l n e j. Jest on charakterystyczny głównie dla studiów dawniejszych, choć występuje również w takiej funkcji w niektórych pracach powojennych (np. w szkicu *Romantyzm,*

pozytywizm, oświecenie). Temat historyczny podlega tu ujęciu aktualizującemu, zostaje przez krytyka uformowany tak, aby jak najszerszą płaszczyzną mógł przylegać do współczesności literackiej i wiązać się z aktualnie doniosłą — i sporną — problematyką kulturalną.

Ale postawa taka — *par excellence* krytyczno-literacka — przeważa w przedwojennych rozprawach Stawara, a przygodnie tylko pojawia się w jego pracach dzisiejszych. Obecnie bowiem zdystansowała ją inna, której manifestacją są trzy duże eseje historyczno-literackie (o Witkacym, o Irzykowskim i o Mieczysławie Szczuce) i częściowo szkice o literaturze rosyjskiej i radzieckiej (Bieliński, Dostojewski, Szołochow). Te końcowe usuńmy na razie z pola uwagi. Gdy mowa o „niedzisiejszości" prac Stawara, to właśnie pozycje przytoczone ostatnio brane są głównie w rachubę. Historyk tu zdecydowanie dominuje nad krytykiem. Ale zauważmy równocześnie, że postawę historyka zajmuje Stawar nie tylko dlatego, że jest to zgodne z jego „temperamentem" badawczym, który w ciągu trzydziestoletniej twórczości pisarza nieustannie inklinował ku takiemu — najbardziej mu odpowiadającemu — stanowisku; zajmuje ją również z powodów w pewnym sensie niezawisłych od samego siebie — nie tyle „zajmuje postawę", co „pełni rolę" historyka, jest niejako w tej roli o k r e ś l o n y przez teraźniejszość. Stawar bowiem nie dokonał tego wyboru samodzielnie i świadomie: pisząc o zjawiskach takich, jak Irzykowski, Witkacy czy Szczuka, nie wychodzi przecież poza epokę sobie współczesną, do której sam biograficznie przynależy. Spróbujmy to rozwinąć. Krytyk literacki pracuje w czasie jak gdyby zdwojonym. W czasie indywidualnym, który mierzy się po prostu faktami biograficznymi, oraz w czasie, w jakim rozwija się literatura jemu współczesna. Nie zawsze czasy te pokrywają się ze sobą (pokrywały się np. w krótkotrwałej działalności Brzozowskiego). Najczęściej są to przebiegi niezgodne, albowiem krytyk mający w swoim życiu do czynienia z kilkoma „współczesnościami" literackimi może na stałe „zestroić" się z jedną głównie, gdyż ta akurat w sposób decydujący zaważyła na jego postawie i była dlań — i wciąż pozostaje — okresem heroicznym. Gdy epoka ta odejdzie w przeszłość, wyparta przez nowe tendencje literackie, wówczas w zmienionych okolicznościach krytyk skłonny jest nawracać do niej nie jako do „historii", lecz właśnie jako do „współczesności". On sam w swoich subiektywnych intencjach nadal jest krytykiem, natomiast warunki zewnętrzne — aktualnie przeżywana teraźniejszość — narzucają mu rolę historyka. Tak jest częściowo w wypadku Stawara. Bywa i odwrotnie, gdy krytyk usiłuje „zmienić skórę", dostosować się do nowych warunków, ale ciążąca skutecznie przeszłość narzuca mu bądź nieaktualne już zasady wartościowania (wypadek ten potwierdza np. książka Piotra Chmielowskiego *Najnowsze prądy w poezji naszej*, zajmująca anachroniczne stanowisko wobec literatury młodopolskiej), bądź też uwrażliwia go na pewną problematykę żywotną w danym kształcie dawniej, zupełnie zaś odmienną „dzisiaj" (np. Irzykowski ujmujący twórczość Witkacego w kategoriach młodopolskiego dekadentyzmu). Krytyk, któremu przeszłość całkowicie lub częściowo uniemożliwia więź z teraźniejszością, żyje właściwie w owym dziwacznym czasie, jaki gramatycy określają paradoksalnie mianem *praesens historicum*. Żyje pozornie dniem dzisiejszym, czerpiąc stąd tematy, faktycznie zaś egzystuje w czasie przeszłym, który stanowi dla niego najistotniejsze źródło inspiracji ideowej.

Powróćmy jednak do obecnej sytuacji Stawara. Jego stanowisko wobec dwudziestolecia da się ująć dwoiście. Z jednej strony polega na tym, że autor *Szkiców literackich* traktuje ową epokę jako okres sobie współczesny, a więc na tych samych prawach, jak gdyby pisał o literaturze dzisiejszej (co jest zgodne z jego „czasem indywidualnym"); z drugiej zaś sprowadza się do postawy historycznej, obiektywizującej przedmiot rozważań. Ze skojarzenia tych dwóch nastawień wynika stosunek, który można by nazwać „wymierzaniem sprawiedliwości" epoce Witkiewiczów i Irzykowskich. W takim ujęciu współistnieją elementy studium historyczno-literackiego z elementami o s ą d u krytycznego, dokonanego zgodnie z pewnym systemem wartości. Obecność tych drugich prowadzi w niektórych wypadkach — o czym niżej — do swoistej deformacji rzeczywistych perspektyw historycznych, zresztą w granicach dopuszczalnych dla interpretacji krytycznej, która *ex definitione* nie bywa neutralna wobec przedmiotu.*

Tak więc to, co różni Stawara od historyka *sensu stricto*, zbliża go równocześnie do postawy krytyka, nie mówiąc już o tym, że zależność ta jest odwracalna, bowiem z drugiej strony rezygnacja z pełnych uprawnień krytyka literackiego przybliża go właśnie do stanowiska historycznego.

Dwa wyglądy historyzmu w pracach autora *Szkiców literackich:* pierwszy, dominujący dawniej i tuż po wojnie, związany z oceną tradycji kulturalnej, i drugi, odpowiadający zadaniom „wymierzania sprawiedliwości", charakterystyczny dla dzisiejszych rozpraw Stawara, są biegunami jego dotychczasowej twórczości.

Ale nie tylko one. Gdy w okresie przedwojennym niemały udział wśród artykułów Stawara mają prace poświęcone w całości lub częściowo wykładowi ideologii, z której wywodzi autor swoje miary ocen, to obecnie nie usiłuje on prezentować tych generalnych założeń, spycha je w podtekst; ideologia jak gdyby traci swój normatywizm, stając się wyłącznie instrumentem badawczym. Zmienia się zatem charakter narzędzi krytycznych Stawara. Poprzednio założenia materializmu historycznego obok funkcji badawczej pełniły funkcję o r ę ż a w walce ideologicznej, obecnie stają się one wyłącznie metodą analizy i historycznej interpretacji przeszłości literackiej. Teoretyczny kościec, dawniej eksponowany w rozprawach krytycznych, niejednokrotnie przerastający sam tekst analityczny, teraz wrasta organicznie w materię historyczno-literacką, nie wystercza na powierzchnię, formuje podskórnie tok dowodzenia. Tak więc metoda poczyna w pełni harmonizować z naturalnymi właściwościami „temperamentu" krytyka.

Oczywiście, w rzeczy samej, przeciwstawienia te są mniej ostre, niżby to wyglądało z powyższych rozważań. Metoda Stawara ewoluuje właściwie w ten sposób, że przeobrażeniom ulega wyłącznie f u n k c j a jej poszczególnych składników, natomiast one same występują w identycznym układzie przez cały okres dotychczasowej twórczości krytyka.

* Jeden z krytyków, piszący ostatnio o wznowionych pracach Irzykowskiego, uznał za niesprawiedliwe, że „oficjalnym" interpretatorem jego dzieł jest Stawar — dawny przeciwnik autora *Walki o treść*.

II

Stawar jest krytykiem **literatury**, nie jest natomiast krytykiem dzieła literackiego. Przedmiotem jego dociekań jest życie literackie, prądy artystyczne, orientacje ideowe i kulturalne, piśmiennictwo w najszerszym tego słowa znaczeniu (w szkicu publikowanym ostatnio w *„Twórczości"* wystąpił Stawar przeciw specjalizacji krytyków, ograniczających swoje zainteresowania tylko do tzw. „literatury artystycznej"), jednym słowem literatura uwikłana w wielorakie zależności socjalne i ideologiczne, połączona rozlicznymi związkami z procesem historycznym. Do stałego repertuaru pojęć używanych przez Stawara należą kategorie socjologiczne, wyprowadzone z założeń materializmu historycznego. Jego przedwojenne rozprawy są więc niejako poprzednikami prób czynionych w naszej humanistyce w latach ubiegłych. Niestety, nie dostrzeżono w porę i nie wykorzystano tych dawniejszych doświadczeń, które mogłyby uchronić badania marksistowskie od wielu nieporozumień i uproszczeń (choćby zgodnie z zasadą „uczmy się na błędach"). Tzw. socjologizm w krytyce i nauce o literaturze cieszy się dziś bardzo złą opinią, choć wszystkie zarzuty przeciw niemu kierowane nie uprawniają — przynajmniej dotąd — do podważenia samej **zasady**, która, jak świadczą ostatnie prace Stawara, może prowadzić do owocnych wyników. Wydaje mi się, że w stosowaniu owej metody dopuszczono się nieuzasadnionego rozszerzenia jej zasięgu i uprawnień. Pomylono pytanie o **genezę** zjawiska literackiego z pytaniem o **istotę** literatury, próbując na obydwa odpowiadać przy pomocy wyjaśnień socjologicznych.

W ten sposób metoda najbardziej z dotychczasowych precyzyjna i wiarygodna w dociekaniach genetycznych, a zastosowana w zupełnie innych celach, została skompromitowana przez nieudolnych „użytkowników", którzy odżegnują się teraz od niej jak diabeł od wody święconej. (Imponuje konsekwencja Henryka Markiewicza, jedynego w tej chwili badacza, który twórczo rozwija problematykę marksistowską i to w zakresach szczególnie niepopularnych, takich, jak „klasowa interpretacja literatury", typowość" etc.).

W okresie międzywojennym metoda socjologiczna była reprezentowana nie tylko przez lewicową krytykę literacką. Nieomal zupełnie dziś zapomniane są znakomite prace Dawida Hopensztanda, który w badaniach swoich połączył impulsy formalizmu i językoznawczego strukturalizmu ze sposobami analizy socjologicznej, osiągając przy tym zadziwiające trafnością i precyzją wyniki. Punktem wyjścia jest dla niego kształt kompozycyjno-stylistyczny utworu, natomiast cel badania — to **postawa**, która ów kształt determinuje. Idąc tą drogą (od „morfologii" do „semantyki") można dokonać interpretacji społecznych i ideowych wyznaczników dzieła nie wychodząc poza jego obręb, pozostając wyłącznie w ramach zakreślonych przez konstrukcję utworu, wśród elementów dających się „pokazać" i w sposób sprawdzalny opisać.

Zainteresowania Stawara mieszczą się w zupełnie innym kręgu. Obejmują one nie tyle samo dzieło, co **warunki**, w których ono powstaje i które „odzwierciedla". Warunki rozumiane bardzo szeroko: walka klasowa, sytuacja polityczna, kierunki ideologiczne, ciążenie tradycji, instytucje kulturalne — to zjawiska najczęściej znajdujące się w polu uwagi krytyka. Najistotniejsza

problematyka rozpraw Stawara dotyczy właśnie wpływu owych czynników na charakter literatury.

Zainteresowania jego skupiają się ponadto na jeszcze jednej sferze zagadnień, która w nowoczesnym życiu literackim odgrywa doniosłą rolę. Na sferze idei literackich. Jest to dziedzina przeświadczeń i opinii związanych wprawdzie z żywotnymi wątkami ideowymi współczesnej literatury, ale równocześnie wykraczających poza urzeczywistnienia ściśle literackie i rozwijanych bądź przez krytyków, bądź też przez samych pisarzy, lecz nie w dziełach, a w formułach ideologicznych. Na tym terenie ścierają się ze sobą bezpośrednio różnorodne systemy wartości, poglądy na historyczne zadania literatury, tu rodzą się mity i orientacje ideowo-artystyczne, tu nierzadko — czego byliśmy niedawno a i nadal jesteśmy świadkami — literatura rozgrywa swoje podstawowe dramaty, właśnie tu — w sferze idei i pojęć, które — bywa — zastępują artystyczne dokonania.

Stawar docenia w pełni znaczenie tej sfery życia literackiego, co więcej — on tam przede wszystkim poszukuje najistotniejszych uświadomień i treści literatury (mowa o pracach takich, jak *Zarażona Grenada i romantyczny Almanzor*, *Zachód w Polsce*, *Jeszcze o literaturze wojennej* i in.). Zagadnienie szczególnie go pasjonujące to stosunek owych treści do społeczno-historycznego procesu, który mają „odzwierciedlać"; interesuje go niewspółmierność postulatów ideowych i rzeczywistych zadań literatury, raz po raz zapytuje o przyczyny mistyfikacji, którą rodzi nieuchronnie światopogląd twórców i ideologów, bada wszechstronnie okoliczności wpływające na taki lub inny „kąt widzenia", biorąc pod uwagę zarówno determinanty społeczne, jak i krąg oddziaływań tradycji kulturalnej.

Dla pracy krytyka literackiego istotne jest to, co nazwać by można tworzeniem perspektywy badawczej. O krytyku umiejącym taką perspektywę zbudować i zająć wobec interesujących go zjawisk jednolite stanowisko mówi się, że posiada metodę. Często nadużywa się tego terminu, zapominając, że metoda w postępowaniu krytyczno-literackim należy do rzadkości i że na palcach jednej ręki zliczyć by można krytyków, którzy faktycznie coś takiego realizują. Stawar należy do tych nielicznych. Ale też rodzaj działalności, jaką uprawia, ułatwia mu poniekąd konsekwencję w stosowaniu jednolitych narzędzi poznawczych. Stawar nigdy bowiem nie był rzecznikiem określonej poetyki normatywnej, ocen swoich nie dokonywał z punktu widzenia jakiegoś ideału przyszłej literatury (nawet jeśli taki ideał mu kiedykolwiek przyświecał, to nie ingerował bezpośrednio w problematykę krytyczną), nie faworyzował także żadnej tendencji literackiej, stawiając na nią, a wykluczając inne. Jest on krytykiem związanym — jeśli tak rzec można — faktycznością istnienia literatury, nie interesuje go jej kształt postulowany, lecz rzeczywisty. Jemu samemu przypadają w udziale zadania badacza, nieomal — co już brzmi paradoksalnie — historyka współczesności.

Krytyka marksistowska w latach dwudziestych i trzydziestych była częścią składową ideologii lewicowej, wiązała się bezpośrednio z działalnością ruchu robotniczego, stały przed nią cele polityczne. Najbardziej znamienne jest to, że ówczesne studia Stawara, bynajmniej nie oderwane czy abstrakcyjne, a przeciwnie — zaangażowane w generalną batalię polityczną, z natury rzeczy polemiczne (można rzec — totalnie polemiczne, bo nie spór o szczegóły, lecz o po-

ęcia podstawowe był ich treścią), pozbawione są wszelkiej hasłowości, gołosłownych ogólników i nieudokumentowanych twierdzeń, zrodzonych przez doraźne potrzeby taktyki działania politycznego. Nie znam w sposób zadowalający publicystyki marksistowskiej dwudziestolecia i nie wiem, w jakiej mierze prace Stawara odpowiadają jej ogólnemu poziomowi, a w jakim stopniu ponad ten poziom wyrastają. W każdym razie one same zasadniczo podważają utrwalone przeświadczenie o rzekomo nieuchronnym haraczu, który płacać musi badacz ideologowi, jeśli nieszczęśliwym trafem obydwaj związani są syjamskim braterstwem.

Świadomość celów politycznych nie ogranicza dociekliwości poznawczej krytyka, choć wpływa aktywnie na wybór problematyki. Marksizm w jego zastosowaniu jest metodą historycznego w y j a ś n i a n i a współczesności. Metodą rzeczowej analizy, wolną od aprioryzmu, unikającą „korzystnych" uproszczeń i zniekształceń. To właśnie wydaje mi się szczególnie wartościowe w tej walczącej publicystyce, która łączyła w sposób później nieosiągalny ideologię z dojrzałymi zamierzeniami badawczymi. Która była w najlepszym znaczeniu działalnością p r o p a g a n d o w ą, nie przeradzając się w doraźną agitację. Która dążyła przede wszystkim do stworzenia kategorii pozwalających rozumieć teraźniejszość, wychodząc z założenia, że nastawienie poznawcze — a nie głoszenie haseł — ma sens rewolucyjny. Charakteryzując w szkicu *O krytyce* (1930) założenia metody marksistowskiej wysuwa Stawar na czoło jej sprawność badawczą, zdolność precyzyjnego tłumaczenia zjawisk, a nie znaczenie bezpośrednio polityczne. „Ujęcie zjawisk literackich w normy obiektywne, wprowadzenie pewnej przejrzystości w ten pozorny chaos, może dać tylko krytyka, ujmująca te zjawiska w ścisłej łączności z obiektywnie ujmowanymi procesami społecznymi — to znaczy krytyka marksistowska. Zadania stojące przed nią określone są przez interesy klasy robotniczej oraz przez istniejący poziom w technice wytwarzania dóbr kulturalnych." * Wprowadzić porządek do chaosu współczesności, to znaczy osiągnąć wobec czasu przeżywanego pewien dystans, wyzwolić się jak gdyby spod nacisku „teraz" i zająć postawę epicką. Stawar osiąga ów dystans podwójnie — przez umieszczenie literatury współczesnej w szerokich perspektywach historycznych, przez ujęcie jej jako wypadkowej różnorodnych tradycji (narodowych, kulturalnych etc.) oraz przez deterministyczny stosunek do teraźniejszości. To ostatnie zawiera się w takim mniej więcej rozumowaniu: jeżeli wiemy, że istnieje stała zależność przyczynowo-skutkowa pomiędzy elementami danego układu, jeśli jedne z nich wyznaczają postać i charakter pozostałych, to wystarczy znać wyłącznie elementy wyznaczające, by móc poprawnie opisać to, co one determinują. Znajomość przyczyn jest tu równoznaczna ze znajomością losów c a ł e g o układu. Tak więc jeśli wiadomo, że czynnikiem bezpośrednio warunkującym zjawiska kultury jest walka klasowa, która wpływa na twórców w ten sposób, że ich dzieła — niezależnie wreszcie od stopnia świadomości samych autorów — wyrażają interesy określonej klasy zaangażowanej w walce, to wiedząc, j a k i e klasy toczą batalię, można równocześnie odpowiedzieć na pytanie, jaka jest centralna problematyka kultury danej epoki. Teoria dwóch nurtów w kulturze ma charakter na

* *Szkice literackie*, str. 205.

wskroś deterministyczny. Krytyk korzystający z tego instrumentu poznawczego jest tym samym wyposażony w koncepcję współczesnej literatury; on ją rozumie w pewien sposób, potrafi zbudować jej t e o r e t y c z n ą wizję. Praktyka marksistowska lat ostatnich ujawniła w całej pełni czyhające tu niebezpieczeństwo aprioryzmu i groźbę lekceważenia rzeczywistości w imię teoriopoznawczych założeń. Stawar ustrzegł się ich, albowiem jego dystans wobec badanych zjawisk nie jest jedynie stosunkiem teoretycznym, jest także — jak się rzekło — stanowiskiem historycznym. Historyk uzupełnia teoretyka i narzuca mu rygory poznania empirycznego. Dzięki temu współdziałaniu krytyk osiąga możliwość porządkowania literatury współczesnej według określonej zasady (o jej wartość można się oczywiście spierać), a równocześnie — co najistotniejsze — nie czyni zabiegów na przedmiotach fikcyjnych, wytworach własnej teorii, lecz wnosi porządek do zjawisk faktycznie występujących, historycznie konkretnych.

Stawara nie zajmują poszczególne fakty literackie w ich indywidualnym wyglądzie, on poza nimi szuka ogólniejszych p r o c e s ó w społeczno-ideowych, traktując owe fakty wyłącznie jako świadectwa (typowym przykładem jest praca pt. *Kryzys prozy* z 1927 r.). Dlatego w jego twórczości prawie nie znajdujemy recenzji, dominują tu wypowiedzi krytyczne dużego kalibru — szkic, rozprawa, esej. Formy elastyczne, o dużej pojemności, pozwalające zgromadzić szeroki materiał dowodowy, przystosowane niejako do ogarnięcia rozległego przedmiotu i równie rozległych wyjaśnień interpretacyjnych, które u Stawara przybierają postać wywodu, pełnego nawiasowych wtrąceń i nieustannie wchłaniającego coraz to nowe dopływy i wątki. Nawet wtedy, gdy tematem pracy jest określone dzieło literackie (np. z przedwojennych — studium o *Czarnych skrzydłach* Kadena, z powojennych — o *Starym i nowym* Lucjana Rudnickiego), to i wówczas nie ono samo stanowi przedmiot zainteresowań, lecz jest jak gdyby przeźroczystą materią, spoza której przeziera jakieś szersze zjawisko. I tak w wypadku *Czarnych skrzydeł* będzie to problem nieuchronnych zniekształceń, występujących w powieści mieszczańskiej, gdy ta usiłuje przedstawić świat robotniczy, a w wypadku utworu Rudnickiego chodzić znów będzie o socjalny proces kształtowania się nowoczesnego proletariusza.

Za każdym więc razem dzieło ma wartość przykładu występującego na tle ogólniejszych procesów bądź literackich, bądź historycznych. Równocześnie jednak sprawność analityczna pozwala Stawarowi na szczegółowy i dociekliwy opis samego utworu w tych wszystkich płaszczyznach, które przylegają do problematyki wysuniętej przez niego na plan pierwszy. Praca o *Czarnych skrzydłach* pokrewna jest pod pewnymi względami ujęciom wspomnianego już Hopensztanda. Jest w niej niezwykle precyzyjna analiza stylu i kompozycji powieści Kadena, stanowiąca punkt wyjścia dla rozważań o politycznej postawie pisarza wobec kreowanej wizji oraz o związkach — zarówno pozytywnych, jak i negatywnych — z prozą Żeromskiego. Biegłość analityczna Stawara najdoskonalej ujawnia się w niedawnej rozprawie o *Zbrodni i karze*. Mamy tu wszechstronny opis powieści, ale tak sproblematyzowany by równocześnie odnosił się do całej sztuki pisarskiej Dostojewskiego i wyjaśniał jej związki z tradycją literacką. Szczególnie kapitalne są uwagi o strukturze utworu, która, przejęta z powieści sentymentalnej i sensacyjnej, zostaje

w *Zbrodni i karze* „obciążona" funkcjami filozoficznymi. Inne zagadnienie to dwustylowość prozy Dostojewskiego, która łączy w sobie wzniosły styl antycznej tragedii ze szczegółowością naturalistycznego opisu. Tematem odrębnego eseju mógłyby być rozważania o rodowodzie literackim Raskolnikowa, próba określenia tej postaci jako swoistego przekształcenia tradycyjnej kreacji Don Juana. Te wszystkie spostrzeżenia umieszcza Stawar na szerokim tle „opowieści" o przekształceniach prozy dziewiętnastowiecznej, o ówczesnym znaczeniu literatury rosyjskiej, o warunkach społecznych i kulturalnych, w których rozwijała się twórczość Dostojewskiego, o różnorodnych orientacjach ideologicznych, jakie miały wpływ na jego poglądy i estetykę.

Przykłady te wybieram na chybił trafił, gdyż nie jest moim zadaniem streszczać eseje Stawara. Chodzi mi tylko o podkreślenie, że choć w centrum zainteresowań krytyka nie stoi dzieło literackie, to bynajmniej nie oznacza, że jego warsztat jest bezradny wobec zadania wszechstronnej analizy utworu.

III

Warto zwrócić uwagę na fakt, że centralna problematyka dawniejszych prac Stawara bynajmniej nie straciła dziś na aktualności. Zarówno dlatego, że same zjawiska są żywotne lub też mają szansę być takimi — np. spuścizna Brzozowskiego — jak również z tego względu, że stanowisko, jakie wobec nich zajmuje krytyk, koresponduje wielekroć z dzisiejszymi opiniami (zresztą nie zawsze na zasadzie zgodności). To stanowisko wypada szczególnie podkreślić. Historyczny stosunek Stawara do literatury współczesnej złączony był zawsze z rewizjonizmem wobec tradycji kulturalnej, z której ta literatura wyrasta. „Jeśli chce się tworzyć nowe życie — pisał on w roku 1928 — nową historię, nową kulturę, trzeba sobie z góry powiedzieć, co z dziedzictwa historycznego dubiegłych epok uważamy za rupieciarnię, co za dekorację muzealną, co za złom — a co za materiał dla nowych konstrukcji." * Spośród wielu pojawiających się — przynajmniej trzy wątki z tego zakresu rozwijane przez Stawara zasługują na odrębną uwagę. Motyw rozrachunku z „kostiumologią" literatury polskiej i jej stosunkiem do kultury zachodniej, negatywna ocena tradycji romantycznej oraz próby przezwyciężenia żywotnego w dwudziestoleciu dziedzictwa Brzozowskiego. Nieprzypadkowo te właśnie wątki wysuwam tu na plan pierwszy. Występują one bądź bezpośrednio, bądź w podtekście wszystkich nieomal prac Stawara, nawet wówczas, gdy krytyk zajmuje się zupełnie innymi kwestiami. Jest pomiędzy nimi także więź innego rodzaju: polegająca na tym, że dwa pierwsze wątki wprowadził w pełnym wymiarze do krytyki literackiej właśnie Brzozowski, którego idee, jako odrębny problem, stały się trzecim z wymienionych tu wątków w rozprawach Stawara. Wydaje mi się, że nie będę daleko od prawdy, gdy powiem, ze t y p zagadnień rozwijanych przez Stawara znajduje się na linii zainteresowań Brzozowskiego, natomiast sposób ich rozwiązywania przez autora *Głosów wśród nocy* jest głównym przedmiotem krytyki, którą Stawar przeprowadził w eseju o Brzozowskim.

Należy zdać sobie sprawę, że Brzozowski stworzył w naszej krytyce pe-

* *Szkice literackie*, str. 94.

wien model nowoczesnego myślenia o literaturze, odkrył nowe — przed nim częściowo nawiedzane tylko przez Mochnackiego — tereny problematyki literackiej, że jego myśl zaważyła bardzo istotnie na późniejszym rozwoju krytyki, że w obrębie jego idei mieści się poważna część tego, co o literaturze napisano w dwudziestoleciu, i że nawet pisarze przeciwstawiający się mu z takich czy innych powodów byli w swojej działalności określani przez te wpływy. Fatalnym nieporozumieniem wydaje się dotychczasowe milczenie o ich znaczeniu. Jak wiadomo, po wojnie, bodaj w roku 1947, położył na Brzozowskim pieczęć słynny artykuł Pawła Hoffmana, ogłoszony w *„Nowych Drogach"*, gdzie twórca *Idei* został ostatecznie pognębiony jako rzekomy prekursor faszyzmu i skazany na wieczną niepamięć. Sądzę, że napisany niecomal przed trzydziestu laty szkic Stawara o Brzozowskim, bardzo krytyczny i surowy w ocenie — nawet krzywdzący w wielu momentach — może być doskonałym powodem do dyskusji o tym zagadnieniu. Zresztą sam Stawar w swojej praktyce badawczej wyraźnie nawiązywał do problemów postawionych przez Brzozowskiego, choć równocześnie stwarzał im odmienne perspektywy. Jego rozważania o „tyranii kostiumu" w literaturze polskiej — jakże aktualne w dobie wystąpień Sandauera i mody na Gombrowicza — są w istocie podjęciem jednej z głównych myśli *Kultury i życia*. Tylko że Stawar, w przeciwieństwie do Brzozowskiego, daje niezwykle precyzyjny opis genezy tego zjawiska, wywodząc je z konsumpcyjnego nastawienia kultury szlacheckiej. Kostium, o którym on mówi, jest dwojaki: „obywatelski" i „zagraniczny". Obydwa, żeby użyć słowa dziś modnego — nieautentyczne. Moralizatorstwo i „służba narodowa" kojarzą się w literaturze polskiej z naśladownictwem wzorów obcych. Zaściankowa polskość z dążeniem doścignięcia Zachodu. Wszystkie te właściwości sprawiające, że literatura nasza rozmija się nieustannie z nurtem rzeczywistych procesów społecznych, że je mistyfikuje i nadbudowuje ponad nimi świat fikcyjnych wartości, doszły do zenitu w romantyzmie. Negatywna ocena literatury romantycznej przewija się jako stały motyw przez całą właściwie twórczość Stawara. Najpełniejszy wyraz dał jej krytyk we wspomnianym już powojennym studium *Romantyzm, oświecenie, pozytywizm* (1947), gdzie prądy te zostały ocenione z punktu widzenia „ich roli konstruktywnej w naszym życiu społeczno-kulturalnym XIX wieku" oraz w perspektywach późniejszej recepcji. Stawar zastosował tu podwójne jak gdyby ujęcie historyczne i dał nie tylko opis kierunków w ich kształcie dziewiętnastowiecznym, ale również zestawił porównawczo ich konsekwencje współczesne i oddziaływania aktualne.

Dopiero na tle wątku „antyromantycznego" zarysowuje się wyraziście stosunek Stawara do twórczości Żeromskiego, a mówiąc ściślej — do tego kompleksu cech jego pisarstwa, który zwie się żeromszczyzną. Jest to właściwie wciąż ten sam krąg zagadnień „kostiumowych" w literaturze polskiej. Z dzieł Żeromskiego Stawar wyodrębnia jedynie *Przedwiośnie*, jako utwór wychodzący — przynajmniej częściowo — poza konwencję romantycznego męczeństwa i próbujący sprostać istotnym napięciom społecznym swoich czasów. Problem negatywnego oddziaływania prozy Żeromskiego na literaturę dwudziestolecia — głównie na Kadena, którego krytyk dość wysoko ceni — to też jeden z ważniejszych motywów prac Stawara, choć wyraźnie podrzędny wobec wątków zestawionych wyżej. Oczywiście dzisiejszego czytelnika inte-

esują najbardziej szkice powstałe w latach ostatnich. Bo choć nie przylegają ne bezpośrednio do współczesności, w tym sensie, że ich tematyka jest historyczna, to przecież wyrastając w określonej atmosferze intelektualnej noszą ła sobie piętno czasów przeżywanych, a poza tym — co najważniejsze — one właśnie są świadectwem aktualnej „obecności" krytyka i jego uczestnictwa w dzisiejszym życiu literackim. Nie wszystkie ze znanych prac Stawara weszły do omawianego tomu. Nie ma tu studiów o poezji Gałczyńskiego i o Boyu-Żeleńskim, które, jak można sądzić z opublikowanych fragmentów, będą oddzielnymi książkami.

Stawar jako h i s t o r y k literatury dwudziestolecia to właściwie odrębna sprawa i należałoby jej poświęcić oddzielne i szczegółowe opracowanie. Poza Kazimierzem Wyką chyba nikt w równym stopniu i równie wszechstronnie nie panuje nad tą epoką. Szkice Stawara dotyczące poszczególnych sylwetek pisarskich są w gruncie rzeczy rozdziałami czy fragmentami jakiegoś szerokiego — niestety nie napisanego — dzieła o kulturze okresu międzywojennego. Rzadka umiejętność historycznego myślenia o literaturze sprawiła, że ujęcia Stawara, obejmujące przecież pojedyncze zjawiska literackie, są równocześnie próbą ogarnięcia całych kompleksów problematyki dwudziestolecia w bardzo różnorodnych przekrojach. Sam wybór zagadnień wziętych na warsztat jest dokonany pod kątem ogólnego obrazu epoki. Z rozpraw o Irzykowskim i Witkacym, a także z obszernego studium o Mieczysławie Szczuce, w którym temat tytułowy jest właściwie tylko pretekstem dla rozważań o awangardowych kierunkach w sztuce lat dwudziestych, wyłaniają się już w tej chwili podstawowe elementy wiedzy o literaturze międzywojennej. (Nawiasem mówiąc ważną rolę odgrywa w tym czysto informacyjny walor prac Stawara: poza wszystkim dostarczają one bogatego materiału faktycznego, bez którego każda interpretacja jest zawieszona w próżni.) Obraz zasadniczych prądów artystycznych dwudziestolecia, jaki znajdujemy w szkicach Stawara, jest dziełem nie tylko historyka, lecz również krytyka mającego za sobą tradycje aktywnego uczestnictwa w procesach literackich, które dziś usiłuje przedstawić jako historyk. (Przypominam tu uwagi sformułowane na początku.) Owa dwoistość postawy decyduje o tym, że Stawar nie zawsze może osiągnąć (jako historyk) właściwy dystans historyczny wobec opisywanych zjawisk i przykłada do nich miary, jakie — zrozumiałe w dwudziestoleciu — dziś już wydają się niesłuszne. Mowa głównie o szkicach poświęconych Irzykowskiemu i Witkacemu. Wskażę tylko na jeden z paru zauważonych przykładów. Stawar, oceniając twórczość Witkiewicza, wywodzi jego światopogląd z młodopolskiego dekadentyzmu, co zresztą odpowiada w najogólniejszych zarysach sądowi Irzykowskiego (z *Walki o treść*), który głównego patrona Witkacego upatrywał w Przybyszewskim. Gdyby porównanie obu tych pisarzy traktować metaforycznie, to wszystko w porządku. Z chwilą jednak gdy staje się ono tezą interpretacyjną — poczyna wzbudzać zasadnicze wątpliwości. Wydaje mi się, że zostały tu utożsamione w sposób nieuzasadniony dwie jakościowo odrębne postawy — dekadentyzm (a raczej fin-de-siècle'izm) spod znaku krakowskiego *„Życia"* z dekadentyzmem (resp. katastrofizmem) wyrosłym w klimacie Spenglerowskiego *Der Untergang des Abendlandes*. Jeśli ten pierwszy — podkreślający zresztą swe koneksje z romantyzmem — był tylko p o z ą czy gestem obyczajowym, to dekadentyzm międzywojenny

był określonym światopoglądem. Był wizją teraźniejszości, gdy tamten nie wychodził poza sferę konwencjonalnej w gruncie rzeczy gestykulacji i mglistych przeświadczeń. Dekadentyzm Witkacego, zrozumiały na tle analogicznych poglądów reprezentowanych w filozofii, ba, w socjologii nawet (por. chociażby *Upadek cywilizacji zachodniej* Znanieckiego), jest teoretycznie rozbudowanym systemem zapatrywań, który wspiera się na przekonaniu o postępującym w naszym stuleciu rozkładzie wszelkich hierarchii wartości i ideałów cywilizacji europejskiej. Zapowiedź jej kresu to nie tylko mgliste przeczucia młodopolskich dekadentów, to filozoficznie uzasadnione przewidywanie, możliwe — jak się zdaje — dopiero w atmosferze kulturalnej lat międzywojennych. Mit Witkacego — neoromantycznego dekadenta, strojącego małpie miny do filistrów i mydlarzy, stworzył Irzykowski, w którego twórczości młodopolska obsesja odgrywała bardzo charakterystyczną rolę.

Z drugiej jednak strony krytyczne zaangażowanie Stawara w problematykę dwudziestolecia sprawia, że poszczególne jego oceny uzyskują jakby dodatkową aktualność. Będąc świadectwem określonego nastawienia wartościującego („wymierzanie sprawiedliwości"), a nie tylko wynikiem zobiektywizowanego przedstawienia faktów, są — przynajmniej potencjalnie — sporne i dyskusyjne. Że nie są sporne *in actu* — to już wynika z atmosfery naszego życia literackiego, w którym zagadnienia wychodzące poza zaklęty krąg roztrząsań o nędzy i upadku polskiej literatury nie cieszą się popularnością. Jak dotąd, nikt nie podjął dyskusji z opiniami Stawara. A jest się o co spierać: chodzi przecież o zrozumienie okresu, który stanowi najbliższą — historycznie — tradycję dla współczesności literackiej.

Janusz Sławiński

OD RÓŻEWICZA DO SURREALIZMU

Stanisław Czycz: *Tła*. Kraków 1957, Wydawnictwo Literackie; str. 82.

1

Poezję Stanisława Czycza zrodziły obsesje. Zamierzchły, dziecięcy lęk przed wojną. Szok, jakim dla przewrażliwionej psychiki stało się zetknięcie z brutalnością współczesnego obyczaju. Atomowa Apokalipsa. Przerażenie — i fascynacja.

Czycz jest poetą, który chce wziąć na siebie cały ciężar koszmarnych, dezorganizujących przeżyć pokolenia. Jego poezja jest tu wypowiedzią tym bardziej reprezentatywną i autentyczną, że daleką od pełni świadomości intelektualnej. Tym bardziej wstrząsającą, że działa na prawach selekcji — odrzucającej wszystko, co stanowi w jakimkolwiek sensie pozytywne doświadczenie pokolenia. Czycz kładzie na świat czerwone szkło: *advocatus diaboli* współczesności. Podszyty aniołem — tym bardziej zgorzkniały i przerażony.

Treści socjologiczno-psychiczne przekazane w jego wierszach mówią o faktach i uczuciach wstrząsających. Toteż nic dziwnego, że ten właśnie aspekt jego poezji dostał się przede wszystkim pod obserwację krytyki. Ze szkodą przecież dla artysty. I dlatego recenzja ta — mniej interesując się merytoryczną problematyką tomu — pragnie zająć się przede wszystkim jego problematyką estetyczną. *Tła* nie są bowiem obrazem współczesności ujrzanym z okien redakcji codziennego pisma. Współczesność załamuje się tu w szeregu luster ustawionych ze świadomością artystyczną. Jest zorganizowana i przekształcona według praw, które pozwalają widzieć w tym tomiku coś więcej niż dokument czasu. I więcej niż przeciętny debiut.*

2

Problematyka estetyczna bywa tu niełatwa do wyróżnienia. Punkt wyjścia dla poezji Czycza stanowi bowiem reportaż poetycki. Reportaż, któremu współczesna historia dostarcza gotowych treści. Oto jedna z nich, zacytowana jako motto wiersza *Budowanie:*

Policja włoska wykryła, że pewien włoski obywatel mieszkał w wykonanym przez siebie domku, do którego budowy użył nierozbrojonych bomb.

Wydawałoby się, że rozporządzając tego rodzaju notkami prasowymi — wystarczy parę nieznacznych chwytów poetyckich, by z gotowego materiału powstał dobry wiersz. Toteż silne wrażenie, jakiego czytelnik doznaje przy lekturze pewnych wierszy tego tomu, skłonni jesteśmy przypisywać elementom pozaestetycznym, samemu — jak to się mówi — tematowi.

Jest to jednak złudzenie. Pomijając już fakt istnienia negatywnych wartoś-

* „Całość na poziomie dopuszczalnego debiutu" — pisze o *Tłach* najpoważniejszy z recenzentów tego tomu, Kazimierz Wyka, w eseju *Echo katastroficzne* („*Życie Literackie*", 1957, nr 39). Esej ten, bardzo interesujący jako analiza psychosocjologiczna, stanowczo nie docenia jednak poezji Czycza.

ci estetycznych (ileż błędów można by tu popełnić, błędów utrudniających lub uniemożliwiających czytelnikowi odbiór silnego przeżycia) — trzeba stwierdzić, że Czycz potrafi nie tylko transmitować konflikty rzeczywistości, lecz także wzmacniać je; nie tylko relacjonować, lecz także kształtować.

Przykład. Jednym z motywów psychologicznych leżących u podłoża tej poezji jest charakterystyczny dla młodego pokolenia kontrast: cynizm — sentymentalizm. Czycz potrafi odnaleźć dla owego kontrastu ekwiwalent poetycki niebanalny: w *Śpiącej w księżycu* prozaiczny bełkot pijanej dziewczyny — pointa wiersza — zostaje poprzedzony fantastycznym obrazem księżycowego nieba, zbudowanym na zasadzie *audition colorée a rébours:*

na trawie białe plamy
słyszę
czy długie srebrne trąbki z głębokiego
[nieba
trąbki stłumione głośniejące szybko rosnące
[nagle wielkie
trąby chrypiący w blasze Wagner
syrena okrętowa słyszana w lesie nad portem
syrena okrętu odpływającego czy tonącego
To chmura uderza w księżyc

Poecie nie wystarcza tu metafora: dźwięk światła, światło jako dźwięk. Poddaje obraz metaforyzacji piętrowej: abstrakcyjny dźwięk pozostał w szufladzie, jest opuszczonym ogniwem poetyckiego rozumowania. W wierszu występują już tylko metaforyczne, może raczej porównawcze jego odpowiedniki: trąbki, trąby, syreny. Owe konkretne dźwięki wiodą za sobą dalsze skojarzenia: każdy z nich wywołuje w wyobraźni poety obraz jednej ze swych naturalnych konsytuacyj. Dobranej nieprzypadkowo — tu dopiero bowiem, na trzecim piętrze skojarzeniowym pojawia się — sentymentalizm. „Syrena okrętu odpływającego czy tonącego." Pojawia się, by zaraz zniknąć. Bo oto staje się już jasny drugi powód użycia metafory dźwiękowej. Przygotowała ona mianowicie zdanie mówiące o uderzeniu chmury w księżyc. Zdanie, które swą tonacją uczuciową zapowiada szok pointy całego wiersza, stanowiąc jednocześnie artystyczną pointę księżycowego obrazu. Czy — księżycowych wizji?

W tym momencie Czycz może już napisać:

Cholera po co mnie budzisz czemuś uchylił
[ten namiot co chcesz
mało ci jeszcze było za te parę flach wina

— bez obawy, by wiersz pozostał w pamięci czytelnika jako reportaż z krzaków.

2

Zacytowany powyżej przykład posłużył jako argument przemawiający za artystyczną celnością poety, który dla oddania kontrastu psychosocjologicznego potrafi znaleźć kontrast poetyk. Lecz — przypadkowo — ukazał także centrum estetycznej problematyki tej poezji. Rozgrywa się ona bowiem między poetyką naturalistycznego reportażu a poetyką odległych skojarzeń. Pierwsza — wywodzi się z Różewicza, druga — prowadzi do surrealizmu.*

Czyczowska mutacja poetyki Różewicza — to sprawa różnic w doświadczeniach i psychice obydwu pokoleń.** Różnic, których nie zauważają jednak na ogół rówieśnicy Czycza — naśladowcy naiwni. Ową umiejętność pomieszczenia się w konwencji zastanej, umiejętność zmodyfikowania jej w sposób odpowiadający nowym treściom — należy więc tym bardziej zapisać na konto zasług poety, jakkolwiek modyfikacje te nie pozwalają na ogół zapomnać, że mamy tu do czynienia z debiutem.

Idą one w dwu kierunkach: naturalizmu i rozkojarzeń. Oznacza to sięgnięcie do Różewicza wcześniejszego, kształtującego dopiero swoją poetykę, tę, która zapanowała nad jego poezją w latach 1948—1955 i posłużyła jako wzorzec dla niezliczonych naśladowców. Nim to się stało — poezja Różewicza zawierała w sobie także i inne propozycje, z surrealistyczną włącznie. [„Cisza: lokomotywa z pluszu. Lokomotywa: czarny nosorożec chrupiący diamenty" *(Z notatek)*].

W owej granicznej poetyce różewiczowskiej Czycz osiąga niekiedy rezultaty o dużej sile ekspresji. Już *Miejsce rozstrzelania*, wiersz paralelny do *Dol*

* Na związki Czycza z surrealizmem wskazał już Andrzej Bursa w recenzji drukowanej w *„Kierunkach"*.

** Por. Kazimierz Wyka: *Echo katastroficzne.*

autora *Niepokoju*, zasługuje tu na uwagę. Ostrość groteski, śmiałość naturalistycznej, a jednocześnie deformującej obserwacji — świadczą o poetyckiej odwadze nie: naśladowcy, lecz: kontynuatora. Osiągnięciem można także nazwać tytułowy wiersz cyklu *Czerwone szkiełka*, operujący obrazem zastępczym, którego wstrząsająca treść:

Widziałem jak świnia rozgryzła butelkę
gryzła karmiące krwią dobre szkło
którego małe czerwone płytki
wyślizgiwały się z krwawiących zębów
wpadały w słomę
jak na śmietnik

— zostaje stonowana przez jego symboliczne elementy i — w gruncie rzeczy — nikłe prawdopodobieństwo sytuacyjne. W ten sposób poeta ruguje te elementy obrazu naturalistycznego, które mogą kolidować z pojęciem sztuki — ocala zaś wartości ekspresyjne.

Przytoczone przykłady dają już pewne pojęcie o roli konwencji różewiczowskich w poezji Czycza. Zarówno w sensie pozytywnym, jak negatywnym. Tam mianowicie, gdzie Czycz operuje obrazem zmysłowym, w stosunku do mistrza wyjaskrawionym — osiąga niewątpliwe rezultaty. Tam natomiast, gdzie operuje raczej językiem pojęć, wtłoczonym w tradycyjny schemat — zbliża się do roli zwykłego naśladowcy. Typowym przykładem wiersza tego rodzaju jest pozbawiony tytułu liryk, zaczynający się od słów: „Gdybym żył w roku 1883...“

I

Pomiędzy Różewiczem a nowymi poszukiwaniami poetyckimi mieści się w poezji Czycza epizod czechowiczowski. Nie chodzi tu — rzecz jasna — o chronologię, której nie łatwo dojść, lecz o konstrukcję tej poezji, o kształtowanie się jej zasad.

Na związki z katastrofistami trzydziestych lat wskazywał już w swoim eseju Kazimierz Wyka. Nasuwa się tu myśl o poetyckich konsekwencjach pewnych regularności biograficznych i dziejowych. Katastrofiści dwudziestolecia także pamiętali wojnę z dzieciństwa i także stamtąd wywodzi się wizyjność ich poezji. Warto przypomnieć lakoniczny schematik, narysowany w *Polsce w obrazach* przez Sławomira Mrożka. Domek — zgliszcza, domek — zgliszcza, domek...

Spośród wymienionych przez Wykę nazwisk Czechowicz jest Czyczowi najbliższy — z wielu względów.

Sielanka i Apokalipsa — formuła, w jakiej Ludwik Flaszen starał się zamknąć twórczość Tadeusza Różewicza, znajduje tu swe — trafniejsze — zastosowanie. Czechowicz: poeta wsi i prowincji, łagodnych wzruszeń, bukolicznych obrazów — i przedwojennego przerażenia. Ów kontrast, ów konflikt, owo spięcie — to jedna z dominant — treściowych i estetycznych — jego poezji. Spięcie występujące i u Czycza — w odmiennych wszelako proporcjach. Apokalipsa wchłonęła tu sielankę, pozostawiając jedynie — w głębi ukrytą — tęsknotę za nią. Lecz obydwie Arkadie i obydwie Apokalipsy w podobnych leżą okolicach krajobrazowych, a niekiedy i poetyckich. Obydwie jawią się oczom poetów w zwykłym, codziennym, pełnym krów i pastuchów pejzażu polskiej wsi. Nie dotyczy to całej poezji Czycza: są tu jednak wiersze *(Było, Sierpień)*, których rekwizyty poetyckie wyjęte zostały z tego samego świata realiów i wyobraźni.

Lecz Czechowicz to nie tylko podobieństwo klimatu, tematyki czy krajobrazu. Jego poetyka to także — dla Czycza — droga wiodąca ku odleglejszym skojarzeniom, ku rozbiciu logicznego toku wiersza skonwencjonalizowanej poetyki Różewiczowskiej. I tu miejsce na ukazanie właściwych poszukiwań młodego poety.

Gdyż tylko pozornie *Tła* są tomem jednorodnym, monotonnym. Jeśli wywołują tego rodzaju wrażenie — decydują o tym obsesje psychiczne i poetycka rekwizytornia. Lecz konstrukcje są tu różne: jest to tom poszukiwacza poetyk. Czycz ociera się i o poetycki reportaż, i o poetycką publicystykę *(Budowanie)*, i o groteskę *(Miejsce rozstrzelania)*, i o baśń *(Burza)*. Wśród różnych propozycji zarysowuje się już jednak główny kierunek tej poezji, zasada powoli, lecz uparcie kształtująca jego jeszcze zbyt często rozgadane, nieskoordynowane wiersze. Zasada w pewnym sensie paradoksalna, a oznaczająca drogę do surrealizmu poprzez konstrukcje formalne.

Gdyż — odchodząc od poetyki bezpośredniej, sprozaizowanej relacji — Czycz nie rezygnuje z rygorów. Pozwa-

lając sobie na odległe skojarzenia treściowe — stara się organizować wiersz na innych zasadach: więź umownej, logicznej, przyczynowej konwencji toku myślowego zastępuje powiązaniami o odmiennym charakterze.

Na początku tej drogi znajdują się wiersze reprezentujące obydwa rodzaje rygorów, wiersze, które można nazwać — przez malarską analogię — formistycznymi. Taki jest *Orfeusz:* obraz oparty na formalnym motywie białego krzyżyka (samolotu), wygrywający rytmiczny walor cienia, zamknięty w metaliczno-szklanej metaforyce, związany z innymi wierszami tomu obsesyjną wizją krajobrazu: nadrzecznego, leśnego — upalnego przede wszystkim. Ciekawy jest tu zwłaszcza centralny motyw tego ruchomego obrazu, w którym główny temat: krzyżyk = samolot zostaje skomplikowany przez metaforę: kotwica — łańcuch — statek = samolot — warkot motoru — cień, metaforę, dla której rezonansem są stale powtarzające się wskaźniki kierunkowe typu: „wzlatują ptaki", „kamienie się unoszą", „fala wznosi się". W ten sposób *Orfeusz* staje się wierszem o bogatym schemacie formalnym, którego nie wszystkie elementy zostały tu zresztą wymienione, wierszem, który można by niemal ująć w wykresy rytmicznych linii czy wektorów. Jednocześnie zaś — nie może tu być mowy o estetyzującej postawie poety. Wszystkie elementy wiersza zostały bowiem podporządkowane ogólnemu nastrojowi opanowanej grozy, wszystkie służą — w pierwszym rzędzie — wzmocnieniu ekspresji.

Orfeusz reprezentuje jedną z „formistycznych" zasad poezji Czycza. Nie jedyną. Inaczej kształtują się formy *Białego południa,* inaczej — formy *Okna.* Większość wierszy tego typu łączy wspólność podstawowa: dążenie do obrazu i poezji wieloplanowej — nie tyle w sensie symboliczno-pojęciowym, co sensualistyczno-formalnym. Dążenie, którego wartość estetyczna nie może ulegać wątpliwości.

5

Rygory — muszą przychodzić Czyczowi z pewnym trudem. Jest to bowiem poeta żywiołowy, bez przerwy walczący z pokusą wielosłowia, bełkotu, bebechów. Niejednokrotnie ulega jej. Tym cenniejsze są jego zwycięstwa. A także — tym bardziej zrozumiała jest pasja, z którą napisany został wiersz *Adieu:* jego druga część — sen o lotniku mającym zrzucić bombę atomową. Część ta opiera się na dwu zasadach estetycznych: na konstruktywnej zasadzie narastającego napięcia i na dezintegracyjnej zasadzie relacjonowania strumienia świadomości. Pierwsza z nich w większym stopniu przesądza o sile wyrazu wiersza: ów refren malejących cyfr, które oznaczają zbliżanie się chwili wykonania rozkazu, działa ze skutecznością efektu niezawodnego. Efekt to jednak w końcu nieobcy powieści sensacyjnej. Aby pogłębić jego działanie estetyczne, konieczne jest współgranie innej zasady wiersza. I oto, jakby powiedzieli czujni pseudoklasycy współczesności: bełkot — próba oddania wszystkich treści skojarzeniowych, które przebiegają przez mózg owego śnionego pilota w czasie ostatnich chwil przed — przed czym? Nie, nie tylko przed zrzuceniem bomby — może po prostu przed końcem świata. W tym kierunku pozwala rozwijać się interpretacji wiersza zbiorczy, interjednostkowy charakter występujących w nim obrazów, jego wielojęzyczność, obsesyjno-katastroficzny ton całego tomu. Tak czy inaczej: motywacja psychologiczna dostarcza tu dodatkowego usprawiedliwienia dla prób zastosowania techniki zbliżającej się po trosze do zasad *écriture automatique.* Intuicja artystyczna nie zawodzi tu poety, a brutalny sens owych oderwanych strzępów świadomości — zwiększa jeszcze siłę efektu.

Lecz Czycz nie zatrzymuje się na granicy świadomości. Istnieją w jego tomie trzy dziwne wiersze, zebrane pod wspólnym tytułem *Portrety słów.* Do jednego z nich, zatytułowanego *Zyndram,* wiedzie bardzo prosta droga od wiersza *Adieu,* w którym słowo to występuje w następującym zestawieniu:

Czerwona grzechotko
już mnie nia bawisz
— 6
— 5,5
— 5
czerwona grzechotko
mnie już

śmieszne lub smutne nic do końca
[nic
— 4
— 3,5

zyndram zyndram zyndram
milusia moja ty jesteś moją wiosną
— 3

Tak więc już w *Adieu* zarysowuje się potrzeba nazwania tego, co nie ma nazwy: przeżyć, wymykających się istniejącemu językowi. *Portrety słów* szerzej ukazują tę potrzebę, próbują operować zespołem obrazów i akcji. — ekwiwalentów owych przeżyć. Ich podstawą skojarzeniową jest za każdym razem jedno słowo — zwykle o obcym brzmieniu. Przypomina się tu spostrzeżenie Juliana Przybosia: „dźwięki pewnych słów wywołują asocjacje niezależnie od ich znaczenia". *Portrety słów* stanowią próbę oddania tego rodzaju asocjacyj, obracających się — rzecz jasna — w kręgu obsesyjnych treści wyobrażeniowych, charakterystycznych dla tej poezji. Lecz nie tylko obsesje decydują o wyglądzie wierszy, o których tu mowa. Występuje tu także — podkreślana już powyżej — tendencja Czycza do organizowania poezji na zasadzie formalnej. Tak na przykład w „portrecie słowa" *Elington* konstrukcja wiersza opiera się na motywie ruchu dwu symetrycznych elementów:

dalekie klaszczące dłonie
(. . . . . .)
(. . . . . .) trzepocące dłonie
(. . . . . .)
trzepot motyla

(. . . . . .)
przeźroczyste skrzydła komara

— na motywie, który w toku wiersza przekształca się w

pęk wstążek wskazujących kierunek wiatru
(. . . . . .)
lśniące strzępki

— dając aluzję do wojennych zniszczeń, aluzję tym bardziej ewidentną, że w wierszu występuje skojarzenie typu:

jego skrzydła na moment nieruchomieją
jak lotki bomby
wbitej nagle w kurz

Wiersze te nie rozporządzają jeszcze dużą siłą wyrazu; w wizyjności swej są raczej oschłe, w warstwie słownej — bywają przegadane. Lecz — jako początek drogi — zasługują na pilną uwagę.

Są w nich niewątpliwie zalążki poezji surrealistycznej. Przyszłość okaże, czy poeta wyciągnie z tych wierszy konsekwencje.

Przyszłość także okaże, czy zapowiedzi tego debiutu — jednego z najciekawszych, jeśli nie najciekawszego, w roku 1957 — zostaną zrealizowane. Jeśli tylko bunt poety przeciw światu nie przekształci się w bunt przeciw poezji, jeśli obsesje tych wierszy nie odetną ich od humanistycznych źródeł — można śmiało stawiać na poetę Stanisława Czycza.

Jerzy Kwiatkowski

STARE I NOWE WIERSZE ANNY KAMIEŃSKIEJ

Anna Kamieńska: *Pod chmurami*. Warszawa 1957. „Czytelnik"; str. 127.

Pierwsze tomiki wierszy Anny Kamieńskiej miały w sobie coś „anachronicznego" na tle młodej i niemłodej powojennej liryki. Dydaktyzm jej wczesnych wierszy oraz umiarkowany i powściągliwy liryzm sprawiły, że debiut poetki był trochę debiutem samotnym na tle żywiołowej, nieświadomie awangardowej i nieświadomie egzystencjalnej twórczości ówczesnych młodych.

Programowy dydaktyzm wczesnych wierszy Kamieńskiej miał w sobie coś z postpozytywistycznej inspiracji. Sądzę, że na poetkę wpłynęły także w pewnym sensie „powiciowe" ideały społeczne i literackie.

Także w ostatnio wydanym tomiku *Pod chmurami* są wiersze zarówno przez ich biografizm, typ obserwacji, jak i sposób pojmowania społecznych zadań pisarza, przypominające twórczość ostatniej polskiej pozytywistki, Marii Dąbrowskiej.

Takim wierszem jest *Powrót do do-*

mu, otwierający tomik. Bohaterem lirycznym tego utworu jest inteligentka pochodzenia drobnoszlacheckiego. Poetka, inteligentka, której wrażliwość uformowała wieś, najszczerzej bodaj i w sposób najbardziej artystycznie dojrzały opisuje trudne sprawy młodzieży wiejskiej w latach powojennej migracji. Wtedy właśnie odpada z wierszy Kamieńskiej łuska pozytywistycznej stylizacji; stają się one bardziej liryczne i artystycznie przekonywające:

Jak chłopiec pierwszą noc w bursie dla [uczniów,
I ja mierzę trud dnia rozpaczą.
On przypomina sobie kąt domowy, gdzie [sypiał
Miejsce przyzwyczajone do jego snów.
Ja także widzę między chwilą przeszłości
A tą, która mi żłobi czoło,
Przepaść
Większą niż odległość końca mego pióra od [Alaski.
Synu, nie płacz, uczyć się trzeba
I odrzucać wszystko, co było ciemne.
Wierszu mój, nie płacz...

Do udanych wczesnych wierszy Kamieńskiej należą pejzaże, ale i przez nie przebija się programowy dydaktyzm, zbyt często i zbyt wiele ujmujący wierszom z ich waloru bezpośredniego przeżycia. Często dydaktyzm, koncentrowany zwłaszcza w poincie utworu, ingeruje w tok wyobraźni, przerywa liryczny wątek, zamiast doprowadzić go do finału. Tak jest jeszcze w *Wiośnie na wsi* i innych utworach.

Rozwój poetycki Kamieńskiej dokonuje się poprzez ciągłe i uporczywe przełamywanie dydaktyzmu, krępującego wyobraźnię poety, zwłaszcza młodego. Każdy poeta minionego, jakby się wydawało, okresu płaci swój własny haracz obowiązującym normatywom. Dydaktyzm stanowił również swoistą daninę.

Życie dowiodło rychło, że postawa oświeceńcza pisarza nie bardzo licuje z epoką nabrzmiałych konfliktów i spięć moralnych. Liryk — nauczyciel ludu staje się anachronizmem. Swoją społeczną funkcję, pośrednio może i dydaktyczną, spełnia on raczej jako wyraziciel społecznych dążeń osobiście przeżytych i poprzez liryczną solidarność z człowiekiem współczesnym, z którym łączy go pokrewieństwo wyobraźni i uczuciowości, typu obserwacji, idei i języka.

Wyobraźnia ma swoje prawa i nie da się trzymać na uwięzi. Przełamuje ona już we wczesnych wierszach Kamieńskiej dobrowolnie narzucone sobie konwencje:

Przyszedł Breughel w postaci ulicznego [fotografa.
Właśnie przekupki rozkładały lśniącą [trybulę, rzodkiewki,
Lało się mleko, trzepotał gąsior pod pachą
Rudej dziewczyny. — Dobrze — rzekł [skromnie —
Tutaj i my rozłożymy kramik. —
I wzniósł się sześć stóp nad ziemię,
Aby rozpiąć swe niebo z gąsiorem zamiast [chmury
I z wzgórzem piersi dziewczyny.
(Breughel)

Nie ma poezji bez tych właśnie „sześciu stóp nad ziemią" — liryka, nawet ta, która programowo wychodzi z kontemplowania szczegółu, z konkretu — musi wznieść się ponad obserwację, po to, by elementom poetyckiego spostrzeżenia móc nadać walor sztuki.

Zrywając z koncepcją małego realizmu, talent poetycki Kamieńskiej zyskuje większy rozmach i polot. Wraz z przebudzeniem wyobraźni zwiększa się nośność intelektualna jej poezji — staje się ona bardziej syntetyczna i problemowa.

Rolę wiązadła pomiędzy moralitetem pojmowanym bezpośrednio we wczesnych wierszach poetki a późniejszym nieco okresem bardziej intensywnie zaznaczonego liryzmu — pełnią wiersze zrodzone z inspiracji klasycznej.

Patronują im poeci — i czasem nawet filozofowie — antyczni, a ślady lektur jeszcze dają się odczuć w tych wierszach. Z czasem jednak poetka porzuci tak zrozumiane odczucie „greki" i „łaciny".

Reminiscencje z lektur zamieniają się w zwykły kapitał poetyckiej kultury, niezbędny dla zdyscyplinowania własnej wrażliwości poetyckiej a przede wszystkim języka i stylu.

Tak do najlepszych wcześniejszych utworów, świadczących o wyjściu poetki z zaczarowanego kręgu „poezji wychowawczej" należą takie wiersze, jak *Genesis*, *Kwiat i owoce*, *Ogrody*, przy czym nurt ożywionej wyobraźni i intelektualizm nie znoszą bynajmniej,

chociaż porywają za sobą elementy autentycznej, „środowiskowej" obserwacji, wyniesionej ze świata dzieciństwa na przedmieściu Lublina:

Ogrody za miastem pełne pyłu
i brudnych kartoflanych nacі.
Ciężkie jak pełne głowy słoneczników,
na których chwieją się ptaki dzikie.
Ogrody, w których sen pijany,
oczy w rannej rosie
i przebudzenie gorzkie,
jak żwir piekące.
Ogrody, płuca pralni mydlanych
i pełnych pary piwnic i barów.
Ogrody, w które słońce zapada
jak w studzienne liszaje,
nie dzwoniąc,
ale gasząc cicho kopcące zorze...
Ogrody, w których grudki ziemi bolą
jak nie narodzone dzieci,
w których tylko ciemna ostra cebula
sterczy walecznym szczypiorem...
Ogrody psów,
ogrody.

(Ogrody)

Plebejskość spojrzenia zostaje uratowana, nawet spotęgowana działaniem wyobraźni, bez uciekania się do wsiowego manieryzmu, tak charakterystycznego dla wielu ostentacyjnie chłopskich poetów-autentystów.

*

Jednym ze źródeł inspirujących poetkę jest pieśń ludowa. Wiersze tego nurtu nie są zwykłą trawestacją polskiego folkloru, bardzo mało w nich także stylizacji, charakterystycznej dla poetów Młodej Polski, którzy manieryzmem swoim w podejściu do folkloru i sposobem jego eksploatacji zdołali także zarazić wielu nawet czołowych poetów Awangardy.

Charakter na wskroś pieśniowy ma cykl wierszy *W górach*, który czystością języka i prostotą obrazowania i myśli przypomina w tonacji *Księgę ubogich*, najmniej młodopolski tom wierszy Jana Kasprowicza.

Do najciekawszych utworów tego cyklu należy chyba wiersz *Głuchoniemy*, utwór wybitnie malarski, o subtelnym rysunku, napisany wyjątkowo pięknym białym wierszem:

Dzwonią liście, kosa chrzęści,
Dudni wóz, chlupocze potok,
Tupią baby z tobołkami,
Rozprawiają bardzo głośno.

Chłop za wozem — hej! — wyciąga,
Na półpiętrze dziecko wrzeszczy,
Chmara gęsi wzbiła skrzydła,
Rozkrzyczała się nad wodą.

Pień spróchniały stęka, skrzypi,
Głaz strącony z góry huczy,
Młotek — tak, tak — potakuje,
Jęczy piła u stolarza.

A nad rowem za krowami,
Którym w pyskach trawa chrzęści,
Stoi pastuch głuchoniemy,
Stoi, milczy, rozgląda się...

(Głuchoniemy)

Harmonijnie łączą się w tym wierszu walory plastyczne z muzycznymi, onomatopeiczność ze swoistą dla pieśni ludowej rytmiką i akcentuacją.

Ale mimo subtelnych osiągnięć zatrzymanie się na folklorystycznych pozycjach groziłoby poetce stagnacją. Folkloryzm należał bowiem do najważniejszych poetyckich nakazów znanej nam wersji socjalistycznego realizmu. Była to ludowość równoznaczna z sentymentalizmem i nadająca się do wygładzania ostrych kantów rzeczywistości.

Czytelnik tomiku *Pod chmurami* dostrzega, jak gwałtownie i szybko następuje zerwanie autorki z pieśniową poezją, a wymagało to odwagi i decyzji, gdyż sporo osiągnięć poetyckich można było zanotować na rachunek tej liryki, a krytyka oceniała ją dosyć pozytywnie i głośno.

I chociaż przejście Kamieńskiej do poezji publicystycznej i moralistycznej nie odbyło się bez płacenia pewnych kosztów formalno-artystycznych, był to krok słuszny, krok do komplikującej się, czekającej na ostrzejsze pióro pisarza rzeczywistości.

Idylliczna wersja rzeczywistości pęka już w wierszu *Filantropia*, a świadomość nabrzmiewającego konfliktu poezji z życiem narasta w dalszych cyklach poetyckich.

Liryka, która dotychczas była liryką afirmacji świata, liryką podziwu i ładu, teraz zadaje pytania, śmielej stawia problemy, domaga się odpowiedzi:

Przysiadły na przystanku dwie kobiety.
W koszykach szmatki wilgotne od sera

I chłodne liście chrzanu. I nic więcej.
Spłowiały dawno kolory wełniaków,
Spłowiały usta kobiet i ich czoła,
Niestare jeszcze, ale już niemłode.
I jest w ich oczach taka wielka pustka
Oczekiwania, zmęczenia a może
I rezygnacji — jakby życie
Obietnic swoich dla nich nie spełniło.
. . . . . .
Zabarwił smutkiem ruchliwą ulicę.
I pomyślałam nagle: Kto potrafi —
Słowem lub dźwiękiem dojrzały artysta —
Inteligencji blask zbudzić w ich oczach
I w mądry uśmiech uzbroić ich usta
Przeciwko troskom wielkim i powszednim,
Kto to potrafi — szczęśliwy! Cóż więcej
Czynić ma sztuka?

Poeci w różny sposób zareagowali, gdy dostrzeżone zostały pęknięcia w poetyce gromadnie uprawianego realizmu, gdy okazało się, że im bardziej gorliwie stosowali kanony realistycznej poetyki, tym łacniej oddalali się od rzeczywistości i społecznej praktyki. Mniej zahartowani twórcy, zwłaszcza najmłodsi, nie uchronili się przed nawrotem modernistycznej czkawki i poetyczności. Poeci-retorzy piszą ckliwe wiersze, kwitnie „puryzm" językowo-stylistyczny.

Zaprzeczeniem tej postawy są *Wiersze prozą* Kamieńskiej, pisane na początku lat 1956, kiedy przesilenie w życiu i literaturze już dojrzewało. Cykl *Wierszy prozą* składa się z utworów o wyraźnie publicystycznym zamierzeniu. Tematem ich są drażliwe sprawy współczesności, konflikt obyczajowy (*Dlaczego nie śpię*) i dramat postaw moralnych (*Nie przysięgać, Milczeliśmy, Myślicielowi*).

Cóż jednak sprawia, że wiersze te, świadomie publicystyczne i moralizatorskie, są utworami poetyckimi? Wiersze są nierymowane, poetka nie dba w nich o aliteracje, nawet obraz potraktowany jest w sposób oszczędny, a kolory jak gdyby przytłumione. W *Wierszach prozą* przeważa struktura felietonowo-nowelistyczna, a zdania układają się — jak w prozie — logicznie i potocznie. Sądzę, że nie w uchwytnej, na wierzchu leżącej stylistyce tych wierszy szukać należy do nich klucza. Ważniejsza okazuje się liryczna intonacja i kompozycja, które utworom tego typu nadają artystyczną rangę. W *Wierszach prozą* fakt awansuje do roli środka poetyckiego, kompozycja polega tu na umiejętności porządkowania zdarzeń artystycznie nieobojętnych i wydobyciu dramatycznego spięcia.

Za najlepszy z tego cyklu uważam wiersz pt. *Dlaczego nie śpię*, w którym relacja faktograficzna jest tak lirycznie unerwiona, że nie wymaga odautorskich komentarzy.

Tak, przezwyciężywszy dydaktyzm swoich wczesnych wierszy i odrzuciwszy balast pseudorealistycznych przepisów, Kamieńska rozszerzyła swoje środki poetyckiego wyrazu, ożyła wyobraźnia, obserwacja stała się artystycznie bardziej wyostrzona i otworzyła się dla poetki perspektywa nieprzymuszonego, spontanicznego rozwoju, którego kierunkiem mimo wszystko wydaje się być bez cudzysłowu — realizm.

I tu wypada zwrócić uwagę na paradoks, w pisanej krytyce jeszcze nie nazwany: oto burząc poetyckie iluminacje okresu minionego, poezja nasza, wzdragająca się przed polityką, staje się — jak rzadko kiedy — polityczna, wyklinając realizm staje się — jak nigdy przedtem — realistyczna, odnawiając tradycje awangardowe, staje się bardziej komunikatywna i dbała o rezonans.

Mówię oczywiście o twórczości poetów dojrzałych, którzy hasło współczesności rozumieją nie jako modę i czczą zabawę.

Do osiągnięć naszej liryki połowy lat pięćdziesiątych, lat trudnych doświadczeń i przemyśleń, należą także najlepsze wiersze tomiku *Pod chmurami*.

Arnold Słucki

W TERMITIERZE PRZED KOŃCEM ŚWIATA

Stefan Themerson: *Wykład profesora Mmaa*. Warszawa 1958, PIW; str. 415.

Bertrand Russel — autor przedmowy do *Wykładu profesora Mmaa* Stefana Themersona — trafnie wskazał tradycję literacką tej nieprzeciętnej intelektualnie i artystycznie powieści. Widzi on jej miejsce w nurcie, który swój najpełniejszy wyraz znalazł w *Podróżach Guliwera* Jonathana Swifta oraz w powiastkach filozoficznych Woltera. Jest to literatura eksperymentu intelektualnego, którego technika polega na wprowadzeniu fikcyjnych, przeważnie fantastycznych założeń, bądź deformujących w sposób mechaniczny rzeczywistość, bądź stwarzających nowy punkt widzenia na nią, a myśl przewodnia — na wytworzeniu w ten sposób nowych układów i nowych aspektów, pozwalających rozbić zakorzenione stereotypy interpretacji i oceny zjawisk, a celem takiego eksperymentu jest umożliwienie budowy nowej syntezy intelektualnej, opartej na nowej analizie od dawna znanych faktów. Dlatego też, zgadzając się z koncepcją Russella, wiążącą ściśle *Wykład profesora Mmaa* z *Podróżami Guliwera*, wahałbym się przyznać rację autorowi przedmowy, gdy obok Swifta i Woltera — wymienia jeszcze i Morusa. Literaturę tego typu eksperymentu intelektualnego, jaki daje się zauważyć w arcydziele Swifta, dzieli od utopii przepaść. Nawet wtedy, gdy między dziełami tych dwóch tak odległych typów literackich istnieje więź postawy racjonalistycznej, co zdarza się niezmiernie często i dlatego może wprowadzać w błąd — zasadniczą różnicą jest empirystyczna postawa, cechująca na ogół twórców tak scharakteryzowanego eksperymentu intelektualnego. Dlatego też ten typ literatury wyróżnia się w historii literatury dość jednolitą postawą filozoficzną, w odróżnieniu od utopii: jest to z reguły literatura bliska postawom pozytywistycznym, sceptyczna, krytyczna, zintelektualizowana. *Wykład profesora Mmaa* reprezentuje te cechy w całej swej rozciągłości i dlatego może być uważany za jeden z klasycznych przykładów tego typu literackiego, na co pozwala zresztą również wybitna jego klasa artystyczna.

Russell zresztą, przytaczając *Utopię* Moore'a, dodaje natychmiast: „...w naszym wieku, w znacznej mierze pozbawionym złudzeń, nie umiemy już wierzyć w marzenia utopistów i społeczeństwa zrodzone z naszej fantazji odtwarzają w wyolbrzymionej postaci zło...". Ten typ utopii, „utopii negatywnej", jak ją ochrzcił kiedyś Witold Wirpsza w eseju publikowanym w *„Po prostu"*, utopii reprezentowanej nazwiskami Huxleya, Zamjatina, Orwella — rzeczywiście bliższy jest fantazji Themersona niż utopia „pozytywna". Przede wszystkim — punktem jego wyjścia są również empiria. Ale z tych danych empirycznych utopia „negatywna" wyciąga jakby ekstrakt, doprowadza realnie istniejące tendencje społeczne i polityczne do ich ostatecznych konsekwencji, do ich przerażającej karykatury, mniej troszcząc się w tym dążeniu do znalezienia formuł syntetycznych — o sukcesy analityczne. I to również jest bardzo odległe od *Wykładu profesora Mmaa*.

Przypatrzmy się, jak Themerson realizuje w swej powieści ów eksperyment intelektualny, który jest owym *tertio comparationis* łączącym tak różne utwory, jak powieść Swifta, powiastka filozoficzna Woltera i *Wykład profesora Mmaa*. Swift konstruował nowy punkt widzenia, pozwalający spojrzeć pod nieoczekiwanie odkrywczym kątem na współczesne mu społeczeństwo m. in. w ten sposób, że kazał swemu bohaterowi znaleźć się nagle to wśród karzełków, to znów olbrzymów. Z samego już zakłócenia wymiarów wynikało wiele konsekwencji. Wolterowski Mikromegas — to było znów fantastyczne założenie „naiwnego spojrzenia" przybysza z obcej planety na nieznane mu sprawy, do których chciał stosować racjonalne kryteria, obnażając w ten sposób mimo woli ich nieracjonalny charakter. W obydwóch tych cytowanych przez Russella klasycznych przykładach — widać dwie cechy charakterystyczne dla utworów realizujących tego typu eksperyment intelektualny. Cecha pierwsza — to zasada mechanicznego stosowania

owego czynnika deformującego, zmieniającego rzeczywistość lub jej subiektywny obraz. Obowiązuje tu konsekwencja i precyzja, jak w grze w szachy. W tej literackiej zabawie tak samo nie wolno łamać ustanowionych przez siebie reguł, jak w szachach nie wolno wieży posuwać się ruchem skoczka, jeśli gra ma być interesująca. Wysnuwanie zaś konsekwencji z tych reguł staje się źródłem specyficznej przyjemności przy czytaniu tego typu utworów, źródłem charakterystycznych przeżyć intelektualno-artystycznych. Dla Themersona tą zasadą mechanicznej deformacji jest przeniesienie obrazu współczesnego społeczeństwa na realia kopca termitów. Antropomorfizuje on termity, zostawiając im wiele cech biologicznych, a nawet społecznych termitiery. Jest to zadanie nieporównanie trudniejsze od tego, które sobie stawiał Swift: zamiast wprowadzać jeden czynnik deformujący, wprowadza się ich ogromny zespół, co wynika ze skrzyżowania dwóch rzeczywistości, ludzkiej i termickiej. Themerson odważył się w ten sposób na postawienie swego utworu na krawędzi alegorii: dwie te sfery rzeczywistości, przenikając się wzajemnie, prowokują do interpretacji alegorycznej, a więc takiej, która jest wyjątkowo niestrawna dla współczesnego czytelnika. W rezultacie tego trudnego i niewdzięcznego do pewnego stopnia założenia (pomijając już widoczną, choć niewymierną różnicę tzw. talentów) powstał w powieści Themersona szereg rys i pęknięć, które nie pozwalają pod względem poziomu artystycznego stawiać jego utworu obok arcydzieła Swifta. Przykładem może tu być np. sprawa „einfusów" i „dreisteinów" w termickiej społeczności: pod tymi przejrzystymi pseudonimami, utworzonymi z deformacji nazwisk Dreyfusa i Einsteina, wprowadza Themerson do swej książki problem antysemityzmu. Dzieje się to z tak oczywistym pogwałceniem logiki „wątku termickiego" powieści, że czytelnik widzi w tym już czystą alegorię, nie liczącą się z założonymi regułami gry. Do skomplikowanej partii szachów wprowadzono nagle elementy prymitywnych intelektualnie warcabów alegorii. Cel był szlachetny i piękny, efekt artystyczny — zgubny. U nas nazwano to na etapie uzdrawiania socrealizmu — „wszystoizmem".

Funkcja nowego punktu widzenia, który osiąga się w tej grze intelektualnej, przypomina do pewnego stopnia — oczywiście wszelkie analogie mają ogra niczone zastosowania — lusterko, prz pomocy którego malarz zdobywa now widzenie malowanego przez siebie obra zu, wykrywając błędy i wady tam, gdzi ich uprzednio nie widział. Krytyczn analiza wiedzy ludzkiej o termitac może zapewne dostarczyć metodologor niejednej przyczyny do uśmiechu, szcze gólnie wtedy, gdy analiza ta będzie ty czyć już minionych i przezwyciężonyc etapów poznania — ale przetranspono wanie tego samego problemu na wy kład termita o człowieku stwarza od krywcze nieraz perspektywy. Tu mam do czynienia z drugą cechą (pierwsz była zasada mechanicznego deformowa nia) owego eksperymentu intelektual nego. Jest nią zasada pozornego relaty wizmu, łatwa do wykrycia zarówn u Swifta, jak u Woltera i u — *toute proportions gardées* — Themerson Konfrontacja obrazów, uzyskanych różnych punktów widzenia, prowadzi może do wniosków o relatywności po znania. Chociaż funkcją tych utworów jest jednak, co prawda, wskazywani na relatywność obyczaju, norm moral nych itp. — wiedza o względnym walo rze norm jest mimo to bezwzględna Sceptycyzm — jest tu raczej minimaliz mem poznawczym niż radykalną posta wą agnostyczną, a rozbijaniu stereoty pów zastanych towarzyszy optymistycz ne przekonanie o doskonaleniu w te sposób wiedzy.

Wykład profesora Mmaa jest, zgodni z tradycją tego typu literatury, satyra Pod tym względem jest to utwór mał mający precedensów we współczesne literaturze: mało kto ma dziś ambicj i odwagę stworzenia tak pełnego prze kroju społecznego, bez względu na t czy są to utwory satyryczne, czy ni Nauka, polityka, wychowanie, stosunk produkcji, ideologie, stosunki społecz ne, przesądy, instytucje — zdumiew zakres podjętej przez Themersona te matyki. I przeważnie jest to satyr o bardzo wysokim poziomie, ostra inte lektualnie, odkrywcza. Zdarzają się tych partiach prawdziwe arcydziełka jak np. wspaniała konferencja przedsta wiciela dyplomatycznego mrówek Pierwszym Ministrem osiedla termitów jeden z najpomysłowszych fragmentów powieści, godny stanąć obok najlep szych osiągnięć satyrycznych w nasze powieści. Themerson jest pisarzem

ebywałym poczuciu humoru, ale jest humor trudny, elitarny, wymagający tylko pokrewieństwa w sposobie gowania na różne rodzaje śmieszno-, ale i treningu intelektualnego.

Te wszystkie wartości *Wykładu profesora Mmaa* są jednak w pewnym znaeniu tego słowa tradycyjne: znaleźć można w każdym utworze należąm do tego typu literackiego, jeśli ągnął już pewną wysoką rangę liteycką. W *Wykładzie profesora Mmaa* aleźć można jednak i pewne *novum*. st nim duże bogactwo motywów liznych i patetycznych (w dobrym tego wa znaczeniu). I tak jak kontekst sperymentalnej deformacji otwiera ecjalne możliwości satyrze i analizom ambicjach poznawczych — tak rówież ten sam fantastyczny, schematyczkontekst stwarza zupełnie nieoczewane perspektywy dla kategorii estetznych, które zwykle łączyły się w hirii literatury z zupełnie innym tym twórczości. Przytoczę tu cztery zykłady:

Scena spotkania profesora Mmaa z ólową Gertrudą — ma pełny, bogaty alor liryzmu. Czyta się ją z dużym truszeniem. Nigdzie chyba pytanie „co było, gdyby..." nie ma tak mało sen-, jak w analizie konkretnych dzieuki, ale zdaje się nie ulegać wątpliości, że tzw. „treść humanistyczna" tej eny uzyskuje zupełnie specyficzną jaść na tle kontekstu egzotyki termiw. Drugi przykład — to niesamowite eny końca królowej Gertrudy, pożenej przez 30 Regentek. Mimo całej nowności, założonej już u fundamenw powieści — sceny te budzą autenczną grozę. „Krok Sześciostopej Bogi-Historii" — to w tym kontekście coś ęcej niż tylko dowcip autora. Jest tu kiś autentyczny, ponury patos. Przyad trzeci — to tworzenie przez Rzeuchę poematu. Jest to zarazem satyra awangardę — i prawdziwa poezja, przynajmniej jej perspektywa w baro sugestywnym domyśle. Przykład warty — to ostatnie chwile osiedla rmitów, zgromadzonych pod szczytem czytów, oczekiwanie na katastrofę, óra dla kopca ma ten sens, jaki dla s miałoby rozwalenie ziemi przez sur-bombę. Ten pełen napięcia fragent — nadaje swoiste zabarwienie caj książce. Jedynym adekwatnym okreeniem jest tu tragizm.

To nowe usytuowanie starych jak sztuka kategorii estetycznych jest chyba wynalazkiem Themersona.

Russell, do którego króciutkiego wstępu wciąż wypada mi powracać — myli się chyba jednak, gdy pisze:

„Na świecie jest zbyt wielu ludzi wierzących w zbyt wiele rzeczy i, być może, najwyższa mądrość zawiera się w zdaniu, że im mniej spraw bierzemy na serio, tym mniej wyrządzamy zła. Ci, którzy zgadzają się z tym zdaniem, znajdą w *Wykładzie profesora Mmaa* pożyteczną ewangelię."

Ze zdaniem, do którego taką wagę przywiązuje Russell, gotów bym się zgodzić — traktując je jednak na prawach paradoksu, w gruncie rzeczy łatwego do zbicia, jak wszystkie prawie paradoksy, tym niemniej twórczego i na swój paradoksowy sposób prawdziwego. Ale dostrzeganie w *Wykładzie profesora Mmaa* ewangelii tej postawy — jest chyba pomyłką wynikającą z tego, że Russell, zasugerowany tradycyjnymi dla tego typu literatury wartościami — nie wyciągnął wniosku z naprawdę oryginalnych odkryć Themersona. Zaś ów patos, liryzm, tragizm, wmieszane w satyryczną fikcję społeczeństwa termitów — nadają specjalne zabarwienie niektórym wartościom, o jakich w książce mowa. Gdy profesor Mmaa i inni specjaliści od gatunku *homo* uogólniają na podstawie bynajmniej zresztą nie ubogich danych faktycznych — są bardzo zabawni. Ale Rzeczucha, badający na sekundę przed końcem termitiery rytm kroków ludzkich, i profesor Mmaa, podejmujący w tym momencie swój wykład — są jednak reprezentantami wartości heroicznych. Tylko tak to można odczytać. I to samo można powiedzieć o Mojej Starej, którą nie chce opuścić profesora, a przedtem — o królowej Gertrudzie, majestatycznie i z godnością przyjmującej swój los. Themerson jest tu wyrazicielem kultu dla niektórych bynajmniej zresztą nie nowych wartości humanistycznych. Jego „pozytywni bohaterowie", jeśli tak można się wyrazić, nie są termitami, które nie wąchają niczego na serio. Przeciwnie.

Dobrze się stało, że czytelnik polski dostał nareszcie do rąk tę ciekawą, wybitną powieść, od dawna już znaną w przekładzie angielskim, a po raz pierwszy ukazującą się w oryginale. Nie sądzę, by zyskała sobie powszechny aplauz, a nawet szerokie zainteresowa-

nie. Jest na to za trudna. Nie wątpię jednak, że mimo to *Wykład profesora Mmaa* pozostanie na trwałe w dorobku literatury polskiej jako dzieło oryginalne, bogate intelektualnie i wybitne artystycznie.

Należąc do bardzo nielicznej sekty wielbicieli twórczości Themersona (przeważnie pamięta się tego pisarza — jeśli go się w ogóle pamięta — raczej jako autora uroczej książeczki dla dzieci pt. *Pan Tom buduje dom*) — mam nadzieję, że po *Wykładzie profesora Mmaa* przyjdzie kolej i na jego *Bayamusa*, pozycję literacką ciekawszą chyba nawet od omawianej tu powieści, na inne jego utwory prozaiczne z niewątpliwym arcydziełem, za jakie uważam esej o malarstwie Jankiela Adlera, i na jego oryginalne poezje.

Jan Józef Lipski

ROZMOWY O ŻYCIU

Stefan Otwinowski: *Julia*. Warszawa 1957. „Czytelnik"; str. 248.

Julia Stefana Otwinowskiego jest powieścią-pretekstem, powieścią-pozorem. Warunki powieści bowiem spełnia ona tylko formalnie. Ma fabułę, ma bohatera, ma perypetie. Ale jeśli dla klasyków gatunku powieść jest odtworzeniem zmienności życia, przemian, które niesie czas, dramatyczności ludzkiej egzystencji, dla tego autora inaczej: interesują go nie wydarzenia, ale komentarz do nich, nie obraz, ale dywagacje na marginesie. Stąd powieść jest właściwie długim i fabularnie skomponowanym felietonem — w najlepszym znaczeniu tego słowa. Otwinowski nie lubi obrazu, unika naoczności i to nie tylko w sensie relacji o faktach. Także bezpośrednie odtworzenie przeżycia jest dla niego czymś pisarsko niewygodnym. Powoływanie się na psychologizm jest w jego wypadku o tyle nieuzasadnione, że w istocie nie psychologia go interesuje, tak jak ją rozumiał np. Proust: jako odtworzenie wewnętrznej komplikacji, jako dbałość o prawdę, o odszukanie przyczyn i bodźców. Nawet w wypadku głównego bohatera, w którym bez trudu odczytujemy autora, spostrzeżenie to należałoby podtrzymać. I tutaj jest autor powściągliwy przy odtwarzaniu jego psychicznych perypetii. Całą scenę ponownego zetknięcia się z kochaną niegdyś kobietą zmieścił autor w kilkudziesięciu wierszach i to markując raczej przeżycia najistotniejsze. Czekamy na tę chwilę przez całą powieść, Marta przyjeżdża, powitanie i cóż? — czytelnik dowiaduje się najpierw, że Kłobuckiemu bije serce inaczej, chociaż podobnie jak przy niesieniu walizki, a następnie, że Kłobucki kocha znowu Martę i że się jej trochę boi. Psychologizm — jak mi się wydaje — jest pragnieniem pokazania wszystkiego, co w sercu i duszy ludzkiej przy każdym przeżyciu się pojawia, a Otwinowski wcale w tym kierunku ambicji nie zdradza. Można powiedzieć, że przystaje w momentach najważniejszych, trochę tu pomilczy, pokomentuje, ale wnętrza swych postaci nie rozgrzebuje, jakby je trochę szanował, a trochę się ich tajemnicy obawiał. Do siebie samego jako psychologicznego obiektu odnosi się autor z pewną ostrożnością, nie lubi się demaskować ani zdradzać. Kłobucki jest w powieści przedmiotem autorskiego szacunku, podziwu, nawet wzruszenia, to pieszczoch pisarskiej wyobraźni w pierwszym rzędzie. Wzruszać się nad sobą, że przy niesieniu walizki zabiło serce, tego by żaden autor nie zaryzykował. Ale to drobiazg. Istotniejsza jest sprawa dyskrecji autorskiej wobec swoich postaci, dyskrecji, której w literaturze nic tłumaczyć nie może, bo tu dyskrecję należałoby raczej nazwać bezradnością. Zważmy: Otwinowski unika dramatu faktów. Jeśli do powieści coś takiego wprowadzi, zawsze dzieje się to za kulisami, w tekście jest tylko relacja o wydarzeniach. Unika awantury fabularnej programowo i najzupełniej świadomie. Ale jeśli tak, jeśli awanturę w powieści toleruje tylko po to, aby dawała szansę psychologii, a wobec psychologii jest dyskret-

ny, co zostaje, na czym opiera się stotna treść książki, materiał, który orzekazuje czytelnikowi? Materiał ten zawiera Otwinowski w komentarzu. U niego nie życie jest ważne, ale to, co się o życiu da powiedzieć, rozmowa, dyskurs, filozofia — jak to nazywa autor. Jedna z mistyfikacji sztuki: udawać, że jest coś dla niej ważniejsze niż samo życie, np. walka idei artystycznych (Przyboś) albo piękno, które da się z życia wysublimować (Iwaszkiewicz). Otwinowski mógłby im podać ręce ze swą tendencją do komentarza: spotka się z samotną, inteligentną krewną i będzie dywagował o życiu ludzi i społeczeństw, wzruszał się, tłumaczył, kręcił głową ze zdumieniem z poczuciem dystansu. Niestety, filozofii nie da się oszukać: albo ktoś chce być czystej krwi fachowcem od epistemologii, zostaje profesorem i przestaje się autentycznym życiem interesować, albo też to życie pragnie odsłonić, zdemaskować, ośmieszyć i wtedy jest artystą. Otwinowski miałby ochotę wyprać stanowisko pośrednie: trochę przeżyć, potem długo o tym dywagować i dopiero wtedy sprawę w sensie duchowym wyczerpać. Jan przy spotkaniu z Martą: „Kiedy obejmował zlochającą Martę, myślał jednocześnie, że sprawa brzmieć będzie dziwnie w opowiadaniu. A relacjonować trzeba... koniecznie, także i dla własnego przeżycia. Człowiek jest jednak stworzeniem intelektualnym". Oczywiście. Tylko przeżywanie spraw pod kątem widzenia ich literackiej wartości jest kłamstwem przed samym sobą, jest poprawianiem przeżycia w chwili, kiedy ono istnieje. Rzetelny artysta nie tylko na taką postawę bohatera się nie godzi, ale odnajduje w niej kabotyństwo, materiał do kompromitacji, ośmieszenia albo współczucia. Tymczasem Otwinowski znalazł tutaj szansę dla siebie: z góry cieszy się, że będzie mógł o tym opowiadać. Nieprzypadkowo kuzynka Joanna pojawia się co pewien czas jak rozumna Aspazja, pomocna przy komentarzu. Dopiero w rozmowie z nią wyzwala się w pełni umiejętność koncepcyjnych dla autora sformułowań. Charakterystyczne zresztą, że potrzebny mu jest do tego ustawicznie jakiś partner, a dokładniej mówiąc kobieta, która się jego bohaterem interesuje lub otacza opieką. Dopiero pogłaskany, ukomplementowany, uhołubiony, Jan Kłobucki powie chętnie to i owo, przysłucha się sobie, jest spokojny o swoje myśli. Albo jest przedmiotem podziwu kobiecego, albo też występuje na prawach specjalnych. Nad Julią panuje — może więc przyjąć postawę nauczyciela, Joannie się raczej zwierza i tu jest wolny od obaw o śmieszność. Niewątpliwie ujawnia w tym lęk przed prawdziwym odkryciem bohatera, ukazaniem „garderoby" jego duszy. Autor bardzo starannie osnuwa swego bohatera atmosferą szacunku, jakiegoś pietyzmu dla jego odrębności, autorytetu czy też w ostatecznym razie nieokreślonych powiązań personalnych. Właśnie z psychologicznego punktu widzenia jest to chwyt niedozwolony, bo autor, zanim jeszcze rozpoczął odczytywanie bohatera, już z góry otacza go tyloma komplementami różnego rodzaju, że głębsze sięgnięcie w dialektykę jego wewnętrznych procesów staje się bardzo trudne albo wręcz niemożliwe. Tymczasem czytelnik zaczyna czekać na to odkrycie. Autor zapowiada, że Kłobucki jest filozofem, że ludzie otaczający Jana mają mu coś do zawdzięczenia, daje na różne sposoby do zrozumienia, że to nader frapująca osobowość. Do chwili weryfikacji tych zapowiedzi jednakże nie dochodzimy. W pewnym miejscu książki Jan zwierza się Julii. To obszerne zwierzenie jest sposobem pasowania jej na człowieka, któremu zwierzyć się można, zawiązkiem zaufania i przyjaźni. Czytelnik jest ciekawy, do czego się Jan przyzna w tej chwili. Jak się uzewnętrzni? Ale Jan opowiada tylko ciężkie przejścia wojenne, samotność, chwilę zetknięcia się sam na sam z istnieniem. Istotnym tekstem tego fragmentu jest strach i można było chyba powiedzieć to samo wyraźniej, dosadniej, mocniej. Samotność? Zapewne. Jeśli samotność jest jedną z form przeżywania strachu. Tak więc, jeśli idzie o sięgnięcie w dusze bohaterów, powieść nie zadowala. Najlepsza jest chyba postać Lubienieckiego, przez swą charakterystyczność zyskuje ona szczególny walor. Działa jednakże nie tyle poprzez rysunek psychologiczny, ile właśnie poprzez opis zachowania. Pozostałe sylwetki mają wokół siebie tę samą idealizującą mglistość, zawsze wiemy zarówno o ich życiu, jak o nich samych jakieś rzeczy łagodne, dobre, uspokajające, autor proponuje ustawicznie wyrozumiałość i tolerancję, brak mu pi-

sarskiej żółci, jadu, kolery. Jeden wątek Solczyńskiego napisany jest piórem żywszym, bardziej dramatycznym. Autor postanowił sobie powiedzieć tu coś o naszych czasach, o naszym ustroju, być także trochę politycznym. Mnie się ten wątek podoba. Szkoda tylko, że śladem innych jest on dla autora przede wszystkim pretekstem do kolejnego zamyślenia się, przystanku wewnętrznego czy wreszcie ostrzeżenia, że w perypetiach Jana i Julii, tzn. w sprawie powieściowej, pełni on rolę dość nikłą.

I wreszcie powiedzieć coś należałoby o samym komentarzu, o filozofii Jana Kłobuckiego, o której się kilkakrotnie w tekście wspomina. Bohater zwierza się: jestem wychowankiem filozofii sceptycznej i dialektycznej, myśląc zapewne o swej wewnętrznej lękliwości wobec życia i ludzi. Ale nie chodzi mi o słowa. Napisało się na początku, że *Julia* rozwijana jest z myślą o komentarzu, że autor nie tyle lubi życie, ile rozmowę o nim, więc treści, które przekazać chce czytelnikowi, przenosi do tego komentarza. Jakież są te treści? Powieść spina klamrą sprawa śmierci dyrektora Kayaka, który umarł — jak gdyby po wyjawieniu nie spełnionego marzenia o dalekich podróżach. Ma to być chyba metafora życia ludzkiego. Większa dawka tego komentarza zawarta została we wszystkich rozmowach, które toczy Lubieniecki, jest to bowiem postać deklarująca postawę stawiania światu propozycji, tzn. nie ulegająca jego ładowi, lecz podejmująca z tym ł dem swoistą grę. Potem okazuje się, taką grę prowadzi i Jan... Jako pomy utworu, jako konspekt intelektualn byłby to problem niesłychanie ciek wy: pokazać egzystencję duchową zdo ną do niezależności, a nawet do prz ciwstawienia się światu. Ale przedst wić coś takiego można jedynie poprz wypadki, w których postawa ta mogł by się zrealizować. Cóż robi Lubienie ki? Przechowuje parę dni Solczyńsk go i to nawet w gruncie rzeczy niep trzebnie. Więc cóż za propozycj A Jan? Jego życie jest wręcz bezustan nym konformizmem. To Julia jego zd bywa, zmusza do zainteresowania s nią, to Marta przyjeżdżając odświe dawne uczucia. Decyzje Kłobuckie aprobują tylko podpowiadane przez ż cie warunki. Jeśli więc autor powieś tak sobie życie Lubienieckiego i Ja zamierzył, to zamiar zrealizowany z stał tylko w komentarzu, w przypisi Klimat duchowy, jaki otacza obydw postaci, tworzą inne jakości: wrażliwo osobista, czułość dla istnienia, wyrozu miałość, przywiązanie do siebie sam go. To z pewnością wystarczy na wy krojenie postaci literackiej. I tą drog należało chyba iść, aby epikureizm biesiad intelektualnych wtopić w ma terię wydarzeń, aby komentarz służ powieści, a nie oddzielał się od nie Aby powieść uczynić obrazem prawdzi wego życia, a nie cyklem rozmów.

Włodzimierz Maciąg

DROBNA APOKALIPSA I PROSTY CZŁOWIEK

A l e k s a n d e r M i n k o w s k i: *Błękitna miłość*. Warszawa 1958. „Iskry"; str. 253.
M a g d a L e j a: *Umiejętność krzyku*. Warszawa 1957. „Iskry"; str. 161.
L u d w i k a W o ź n i c k a: *Niebieska kula*. Opowiadania. Warszawa 1958. „Czytelnik"; str. 329.

I

I Minkowski, i Leja stoją blisko siebie. Trzymają się podobnych poetyk. Mają podobne mitologie. Ale i Minkowski, i Leja stoją daleko od Woźnic kiej. Odwołują się do odmiennyc struktur narracyjnych. Gustują w od miennym układzie chwytów. Ba, gdy być tylko! Ale przecie sam ich dobór. Dobór ten różni się pod wielu względa mi. Zdarzają się „chwyty", których cz to Minkowski, czy to Leja używają z szczególną lubością, a bez których oby wa się Woźnicka. I odwrotnie. Zdarzaj się takie, którymi wzgardzili oboj a przy których zdaje się obstawać au torka *Niebieskiej kuli*. Rozbieżność po etyk jest aż nadto widoczna. Roz

ieżność poetyk sama rzuca się w
czy.
Zaczyna się to już od tytułów. Rzecz
rosta, od tytułów poszczególnych opo-
iadań. I *Umiejętność krzyku*, i *Nie-
ieska kula*, i *Błękitna miłość* są bo-
iem tomikami opowiadań. Woźnicka
oprzestaje na tytułach „skromnych".
biecują one niewiele. Są odarte z ja-
iejkolwiek emocji. Są z reguły nazwą
iejsca (np. *W zieleni*) albo przedmio-
ów (np. *Igła*), imieniem lub nazwiskiem
ohatera (np. *Marynka, Pani Kocha-
owicz*), czasem zaś opisowym określe-
iem człowieka lub grupy ludzkiej (np.
abójca, Miejscowi). Należy brać je do-
ownie. Jeśli tytuł brzmi *Plaża*, nie ma
o węszyć tu przenośni. I Minkowski,
Leja nie brzydzą się tej poetyki.
rzeciwnie, stosują się do niej. Leja na-
wie jedno ze swych opowiadań *Matka*,
linkowski — *W pobliżu szosy*. Ale to
n nie wystarcza. Szukają tytułów
fektownych. Piszą: *Paczka masła i
ięć jajek* albo *Szkoła pogardy*. Tytuł
raci dosłowność. Staje się metaforą.
zytamy: *Nike bezskrzydła, Idę do fry-
jera, Tristan umiera pierwszy*. Jest
odszyty wzruszeniem. Niekiedy zmie-
ia się w komentarz do opowiadania.
ybija jak werbel to, co umyślono nam
akomunikować.
I Leja, i Minkowski uprawiają prozę
ytuacyjną. Przedstawiają wydarzenia,
nie opowiadają o nich. Oczywiście,
ą wyjątki, choćby *Pięć palców mojej
łoni* albo *Szlaki zwycięstw* Leji czy
rzuch starego człowieka Minkowskie-
o. Oczywiście, od czasu do czasu się-
ają po „referat". Jednakże w zasadzie
powiadanie składa się tu ze scen. Ce-
uje w tym zwłaszcza Minkowski. Jego
rótkie opowiadanie jest unaocznieniem
ednorazowej sytuacji. Odznacza się
ednością miejsca i czasu. W ślad za
ym podąża jedność akcji. Krótkie opo-
iadanie Minkowskiego spełnia więc te
arunki, jakie Arystoteles stawiał dra-
naturgii.
Minkowski troszczy się o dokładny za-
is sytuacji. Wprowadza styl rzeczo-
y. Broni się przed nadmiarem epite-
ów. Skreśla przymiotniki. Pozostawia
ylko niezbędne. Mówi: „Tęgi brunet
rzyglądał się jeszcze przez chwilę".
lbo: „Usiadłem przy stoliku i zamó-
iłem kawę". Unika starannie meta-
ory.
Leja nie wzdraga się przed nią. Leja
a do niej słabość. Jej proza poprzety-
ana jest metaforkami. Dowiadujemy
się, że „Konwalie już przekwitły, ale
na ścieżki wiatr strzepywał białe, słodkie kwiatki akacji, światełka w nadchodzącym mroku" i że „w świetle lampy jasne i nieomylne linie projektu protestowały przeciw obecności tej kobiety, która wprowadza lęk". Leja opowiada się za poetyką skrótów. Za poetyką elipsy. Stąd jej opowiadania tracą to, co zwykliśmy nazywać „płynnością narracji". Leja opuszcza całe fragmenty wydarzeń. Liczy na wyobraźnię czytelnika. Liczy na to, że czytelnik je sobie dopowie. Są to fragmenty „domyślne". Ale oto powstaje koncentracja elipsy. Skrót sięga nawet zdania. Zastępuje je równoważnik. Więcej, pojedyncza nazwa. Dzieje się tak w *Ludzkich oczach*. Jest to „popis" prozatorskiego skrótu. Wówczas rozpada się opowiadanie. Zostają strzępy. Strzępy dialogu, strzępy sytuacji, wreszcie strzępy zdania.

Woźnicka nie cofa się przed prozą sytuacyjną. Eksploatuje ją również choćby w *Podróży* czy w *Na ulicy*. Ale eksploatuje w znacznie mniejszym stopniu, aniżeli robi to Leja, a przede wszystkim Minkowski. Tak, Woźnicka przedstawia, lecz i opowiada. Ba, częściej opowiada. Niekiedy nawet pozwala sobie na dygresje (np. *Niebieska kula*), a więc na to, na co żachnęliby się nie tylko Leja i Minkowski, lecz i wielu, wielu polskich debiutantów. Sytuacja wyłania się tu z opowieści. Zresztą sam zapis jednorazowej sytuacji jest szczególnej natury. Rzadko zdarza się tu dialog „otwarty". O ileż częściej jest on zamaskowany. Sączy się poprzez filtry mowy pozornie zależnej. Gubi cudzysłów. Udaje „referat". Czasem — sytuacja staje się czymś niepotrzebnym. Znika. Wystarcza już tylko opowieść (np. *Dzicy, Plaża*). Miejsce jednorazowych wydarzeń zajmuje opis rzeczy powtarzalnych. I Minkowski, i Leja tępią komentarz. Trzeba im to przyznać, tępią skutecznie, choć nie zawsze udaje się to Leji. Nie wystawiają cenzurek swoim bohaterom. Nie próbują objaśniać swoich opowiadań. Woźnicka od czasu do czasu kapituluje przed komentarzem. Ach, naturalnie, nie opiniuje bohaterów! Ale usprawiedliwia się. Jedno z pierwszych zdań *Plaży* jest właśnie takim usprawiedliwieniem. Woźnicka tłumaczy opowiadanie. Nie tylko jedno opowiadanie. Mówi: „Indywidualność wypowiada się również w sposobie szukania bursztynów na brzegu".

Jeśli Leja wierzy w domyślność czytelnika, Woźnicka nie ufa jego inteligencji. Dlatego usprawiedliwia swoje opowiadanie. Wskazuje na klucz, którym można je otworzyć.

Minkowski i Leja przepadają wprost za pointą. Musi być zaskakująca, „dobrze przygotowana". Zamknie opowiadanie. Czytając ostatni akapit czekamy już na nią. I nie czekamy na próżno. Wiemy, że nadejdzie. I, oczywiście, nadchodzi. Tak w *Błękitnej miłości*, jak i w *Umiejętności krzyku* nie ma opowiadań bez pointy. Ale w *Niebieskiej kuli* są. I to nawet sporo. Woźnicka nie zabiega dokoła point. Nie przykłada do nich tak wielkiej wagi, jak robią to nasi debiutanci. Dla nich są one rzeczą niezbędną, wręcz konieczną. Woźnicka nie jest tego zdania.

Woźnicka trzyma swych bohaterów na dystans. Nigdy go nie skraca. Nie pozwala na zbliżenie. W opowiadaniach Minkowskiego i nade wszystko Leji dystans ten zanika. Nader często staje się już tylko pozorem. Pisarz choćby na chwilę kryje się za plecami bohatera. Podpowiada mu. Jest suflerem. Zmienia postać w swoją tubę. Znowu nie zawsze! Niemniej jednak w pewnej chwili bohater przedzierzga się w rezonera. Wygłasza krótką tyradę. Albo opadają go refleksje. I wówczas przekazuje nam „mądrość" piszącego.

Gdy po raz pierwszy zjawia się bohater czy to Minkowskiego, czy to Leji, jest on „nagi". Nie wiemy o nim nic. Autor nie śpieszy z informacjami. Nie opowiada o tym, co bohater robi i jakie ma przyzwyczajenia. Wszystko to odsłonić ma akcja. Odsłonić ma opowiadanie. Portret świeżo wprowadzonego bohatera — nie myślę tu o portrecie psychologicznym, o wyliczeniu dyspozycji i nawyków — który upodobała sobie Woźnicka, został odrzucony. Pisarska wiedza o postaci równa się wiedzy postronnego obserwatora. Rzecz prosta założywszy, że postronny obserwator może wyznawać się w przeżyciach psychicznych obserwowanego. Albowiem i Minkowski, i Leja nie mają nic wspólnego z behawioryzmem. Pisarz zostaje zdegradowany. Jego punkt widzenia nie jest punktem widzenia Boga, jak to bywało w XIX-wiecznych powieściach. To punkt widzenia postronnego obserwatora. Naturalnie, nie wynalazł tego Minkowski i nie wynalazła tego Leja. Nawet nie przyswoili tego sposobu pisarskiego polskiej prozie.

Dialog tutaj szuka zgrabnych powiedzonek. Poluje na nie. Wychwycenie słówka staje się pisarskim sukcesem. Jest w znacznej mierze adaptacją — powtarzam — adaptacją, co nie znaczy: przyswojeniem — dialogu nie tyle samego Hemingwaya, ile jego szkoły. Szkoły, rzecz oczywista, szeroko rozumianej.

II

Od czasu do czasu i Leja, i Minkowski podpowiadają swym bohaterom. Wymuszają na nich egzystencję *porte-parole*'a. W takiej właśnie chwili bohaterka opowiadania Leji *Gwiazdy* komentuje samobójstwo matki. A komentuje je tak: „A dla mnie, nie masz pojęcia — to było jak gwiazda, jak płonące świadectwo. Że jednak jest coś takiego wielkiego, pięknego w życiu. Jest coś prócz ujadań i smrodów". Minkowski z kolei częstuje nas wyznaniem lekarza z *Jednego wieczoru w Łosiewie*: „Życie jest złe... Wszędzie tak samo złe i bezsensowne. Życie jest jak Łosiewo". Świat obojga debiutantów jest światem apokaliptycznym. Spoza każdego węgła wygląda bestia, którą tak wdzięcznie opisał św. Jan. Oczywiście, jest to świat apokaliptyczny dla Leji i dla Minkowskiego. W ich przekonaniu zasługuje na potępienie. Jest światem brutalnym, nieczułym, ba, okrutnym. Istnienie w tym świecie to istnienie rozpaczliwe. Skoro więc świat jest apokalipsą, niesposób przystać na świat. Niesposób nań się zgodzić. Trzeba go odrzucić. I Leja, i Minkowski dyskwalifikują świat. Minkowski? Przecież zapewnia on, że nie należy tracić nadziei. Przecież *Idę do fryzjera* zamyka słowami Lubicza: „Człowiek musi w coś wierzyć i szukać, wciąż szukać". Ależ tak, Minkowski... Zalecenie wiary, nadziei czy poszukiwań nie ma bowiem nic wspólnego z „odrzuceniem świata". Nie ma z tym nic wspólnego złota myśl Lubicza, zaiste godna uwiecznienia w zbiorkach kaligraficznych dla pierwszoklasistów. Po prostu Minkowski dyskwalifikuje świat, równocześnie zalecając określoną postawę. Wokół trwa apokalipsa, jednakże człowiek... Człowiek nie powinien tracić nadziei.

Dyskwalifikacja jest rezultatem tak

wiedzy piszącego, jak i jego postawy. Naturalnie, postawy aksjologicznej. Tak opisu rzeczy, jak i ich oceny. Wymaga przyjęcia pewnych „wartości". Upatrzenia ich sobie. Wymaga również określonego typu wiedzy. Zakłada ona zależność czy choćby współzależność „wartości" i „świata". Jest to elementarny warunek tak akceptacji, jak i odrzucenia. W tym drugim przypadku zależność sprowadza się do tego, iż „świat" stwarza warunki niesprzyjające „wartościom". Że — jednym słowem — pozostaje z nimi w konflikcie. Wówczas piszącego czeka dylemat: albo akceptować „świat" i zmienić wartości, albo też pozostać im wiernym. A pozostać wiernym znaczy odrzucić „świat". Wydaje się, że i Leja, i Minkowski pozostali wierni. „Wartości" Leji różnią się od wartości Minkowskiego. Owszem, łączą je więzy pokrewieństwa. Owszem, i Leja, i Minkowski dyskwalifikują „świat". Owszem, i Leja, i Minkowski produkują małą apokalipsę. W ogóle produkcja małych apokalips jest zajęciem wielce rozpowszechnionym, rzec można — nagminnym pośród polskiej młodzieży literackiej. Jednakże nie upoważnia to nikogo do utożsamiania postaw obojga piszących. Odrzucenie świata nie świadczy bynajmniej o tym, że i Leja, i Minkowski „odrzucili" go z tych samych powodów. Nie wskazuje również na to, że odmienność ich racji była tylko i wyłącznie odmiennością ich wiedzy. Wiedzy, a nie postawy. Nie podobna przecież wykluczyć takiej sytuacji: dwu piszących dostrzega „wartości" w rzeczach zupełnie innych. Obaj notują ich zależność od „świata". Obaj godzą się na to, że „świat" je niweczy. I obaj go odrzucają.

Leja trwa przy kilku pryncypiach powszechnie obowiązującej konwencji moralnej. Są to pryncypia bynajmniej nienajważniejsze. Oczywiście, nienajważniejsze w ramach konwencji. Ma ona bowiem hierarchię swoich przepisów. Leja sięga — jeśli wolno tak powiedzieć — po „drugorzędne". Redukuje do nich swą postawę. Tak oto wartością staje się miłość rodzicielska, „uczciwość", „bohaterstwo" tudzież cały szereg temu podobnych afektów i cnót. Leja wprowadza tu hierarchię. Nie jest to hierarchia „dobrze rozbudowana". W każdym jednak razie możemy zorientować się, co jest „wartością" główną, „wartością" zasadniczą. Będzie nią wielka miłość. Ilekroć zaczniemy się do niej przybliżać, autorka wpada w rozczulenie. Łamie się jej głos. Kryje się za plecami bohaterki „ludzkich oczu", gdy ta słysząc, jak żołnierze wołają: „Romeo i Julia... Trzymajcie się", ściska za rękę chłopca i czuje, że „dopiero teraz świat jest najpiękniejszy". Albo wprowadza komentarz. W *Tristan umiera pierwszy* Jacek mówi: „Ja ciebie kocham, Kasiu". A Leja dodaje z widocznym rozrzewnieniem: „Od tych słów zaczynają się dni bardzo dobre".

„Świat" unicestwia wielką miłość. Skazuje ją na niepowodzenie. „Świat" zagraża „wartościom". Opowiadania Leji są przede wszystkim opisem zagrożenia. Stąd też konflikt „świat"—„wartości" zjawia się w nich permanentnie. Czasem pozostaje nierozstrzygnięty. Zazwyczaj jednak kończy się zagładą tych ostatnich (np. *Tristan umiera pierwszy* albo *Godziny między nocą a dniem*, albo *Bramy bajek*).

„Wartości" Minkowskiego wyznacza również konwencja moralna. I również przeciwstawia się im „świat". To on zniszczył je w *Ławce pod akacjami* i w *Popielniczce w kształcie słonia*. Ale konwencja moralna nie wyznacza tu wartości głównej. Jest nią realizacja naturalnych i jak się wydaje podstawowych — w przeświadczeniu piszącego — pragnień ludzkich. Albowiem Minkowski zakłada istnienie takich pragnień. Stanowią coś w rodzaju natury człowieczej. Są w każdym z nas. Znają je wszyscy bohaterowie *Jednego wieczoru w Łosiewie*. Zna je Bohdan Lubicz w *Idę do fryzjera*. Nie są to pragnienia wygórowane. Żądają niewiele. Wystarcza im — pomyślna miłość, praca w obranym zawodzie, ukrócenie jednostajności... Nie kolidują z konwencją moralną. W najgorszym razie — są wobec niej obojętne. Opowiadanie staje się podnoszeniem kurtyny. Jedno pragnienie po drugim zostaje odsłonięte. Bohaterowie przyznają się do nich w myślach. Względnie też spowiadają się innym bohaterom.

Urzeczywistnienie pragnień zależy od sytuacji zewnętrznej. Tylko od sytuacji zewnętrznej. Wymaga jej przekształcenia. Dopiero wówczas można mówić o usatysfakcjonowaniu elementarnych ludzkich pragnień. „Świat" zapobiega temu. „Świat" stawia opór. A „świat" znaczy tu — sytuacja zewnętrzna. Za niespełnienie pragnień odpowiada nie bohater, lecz to, co go otacza. Toteż to,

co go otacza, ponosi winę. I to, co go otacza, spotyka dyskwalifikacja.

Wydaje mi się, że przy odrzucaniu „świata" postawa Leji czy Minkowskiego, tak jak postawa Kotowskiej lub Kabatca — była rzeczą pierwotną. Była wcześniejsza aniżeli wiedza. „Wartości" wyprzedzały ten typ rozeznania się w świecie, który dziś przedstawiają nam debiutanci. Gotów jestem wyobrazić sobie, że mogli oni, obstając przy tych samych postawach, a co za tym idzie — tych samych wartościach, opiewać urodę świata. Albowiem dotychczas pomiędzy „światem" a „wartościami" panowała niczym nie zamącona harmonia. Harmonia skończyła się dopiero z utratą wiary. Minkowski raz po raz wspomina o ideologicznych rozczarowaniach, jakich doświadczyli jego bohaterowie. Przypuszczam — jest to przypuszczenie psychologiczne, a więc na dobrą sprawę insynuacja — że podobne rozczarowania kazały odkryć naszym debiutantom konflikt „świat" — „wartości".

Pewnego dnia przeszli oni trzęsienie ziemi. Okazało się, że dobry pan z fajką nie jest dobrym panem. Że harmonia to tylko pozór. Że w gruncie rzeczy trwa konflikt. Zaczęli więc wyrzucać z siebie rewelacje o konflikcie. Są to rewelacje rozczulająco naiwne. Tak oto nastała literatura apokalipsy. Naturalnie, była to apokalipsa domowej roboty.

Rok temu i Leja, i Minkowski mogli liczyć na sukces. Na powodzenie wśród czytelników. Ich opowiadania spełniały zamówienie społeczne. Zamówienie to domagało się demaskatorstwa. Było zamówieniem powszechnym. Żądało, by pisarz odrzucił świat. Był to świat dobrego pana z fajką. Nie wnikało w motywy „odrzucenia". Wystarczało mu ono samo. Konflikt „świat" — „wartości" spełnia warunki społecznego zamówienia. Świat stanowi przecież sytuację zewnętrzną. Na zgoła analogicznym konflikcie wypłynął Marek Hłasko. Nie wiem, czy wciąż jeszcze trwa zamówienie tego właśnie rodzaju. Nie wiem przeto, czy Leja i Minkowski mogą liczyć na taki sukces. Na to, na co nie mogła i nie może liczyć Woźnicka.

III

Woźnicka buduje swe opowiadania ze zdarzeń banalnych. Jak najbardziej powszednich. Odziera je z niezwykłości. Stara się tłumić pointę po to, aby zatuszować hierarchię ważności opisywanych spraw. Zapobiega napięciu. Usuwa je z opowiadania. Angażuje się w powszedniość. Nie żywi do niej ressentymentu. Powszedniość nie jest obrzydliwa. Nie jest też apokaliptyczna. Woźnicka nie akceptuje świata. Ale też go nie odrzuca. Atakuje drobiazgi, ponieważ sądzi, że „indywidualność wypowiada się nawet w sposobie szukania bursztynów na brzegu". A Woźnicka dokłada starań, by uchwycić „indywidualność". Pragnie ją wywieść z drobiazgów. Zrekonstruować właściwości danego człowieka na podstawie błahych szczegółów. Oto zasadnicza problematyka *Szkiców nadmorskich*. A i nie tylko *Szkiców*.

Człowiek Woźnickiej nie jest permanentną zmiennością. Posiada „istotę". Posiada stałe dyspozycje. Woźnicka chce do nich dotrzeć. Oczywiście, każdy człowiek ma odmienną istotę. Każdy jest osobną indywidualnością, odrębną organizacją usposobienia. Nie ma tu naturalnych pragnień, które buszują w prozie Minkowskiego. Nie ma też czy prawie nie ma prawidłowości psychologicznych, które dotyczyłyby bez wyjątku wszystkich, a które autor *Błękitnej miłości*, puszczając się od czasu do czasu na odkrycia w tej dziedzinie, obwieszczał nam z triumfującą miną. (Tak np. w *Przegranej* obwieścił, że „to zbyt trudno uciec od samego siebie").

W opowiadaniach Woźnickiej raz po raz przewija się „prosty człowiek". Czasem jest nim krawcowa z Łodzi *(Igły)*, czasem dawna służąca *(Gularska)*, czasem żona gajowego *(Pani Kochanowicz)*. Wraz z „prostym człowiekiem" zaczyna się mitologia. Woźnicka kreuje mitologię „prostego człowieka". A więc tę samą, z którą zderzamy się w *Matce Królów* Kazimierza Brandysa. Brandys odwołał się do niej, lokując swe „wartości" w istnieniu poza ideologią. Woźnicka umieszcza je gdzie indziej. Umieszcza je w prymitywnym doznaniu człowieka. Są to wartości estetyczne. Prymitywne doznanie człowieka nie jest cenne ze względów moralnych czy też prakseologicznych. Decydują o tym racje innej kategorii. „Wartość" prymitywnego doznania zasadza się na tym, że jest ono „piękne". Postawa aksjologiczna Woźnickiej bierze pod uwagę przede wszystkim względy estetyczne. Uzasadnieniem „warto-

ści" jest w głównej mierze uroda rzeczy, które mają „wartość" tę przedstawiać.

Woźnicka objaśnia „prostego człowieka". Demonstruje nam jego mechanizm. Za każdym razem jest to mechanizm odmiennej natury. Każdy z nas jest przecie odrębną indywidualnością. Woźnicka pamięta o tym. Ale zawsze mechanizm „prostego człowieka" składa się z nieskomplikowanych trybów i trybików. „Prostego człowieka" tłumaczą prymitywne akty psychiczne. To one urzekły autorkę *Niebieskiej kuli*. To im przygląda się ona z niekłamanym podziwem. Stąd bierze swój początek zaangażowanie Woźnickiej w doświadczenia — doświadczenia, rzecz prosta, psychologiczne — dziecka. Są to bowiem doświadczenia prymitywne. Tym objaśniać trzeba obronę Gaszyńskiej w *Ząkamarkach*. Gaszyńska bowiem — nawet za cenę naruszenia prawdopodobieństwa — zostaje zmieniona w prostaczka. Stąd wreszcie wyrasta jeden z najważniejszych konfliktów prozy Woźnickiej — konflikt pomiędzy „prostym człowiekiem" a ludźmi „bywałymi w świecie" (np. *Podróż*, *Gularska*, *Marynka*, *Nasi gospodarze*). Zasadza się on zazwyczaj na niemożności. Na niemożności interpretacji zachowań „prostego człowieka". Nie jest tylko zabiegiem formalnym, który miałby na celu oprzeć opowiadanie na motywie „tajemnicy", wykrytej dopiero w ostatnich zdaniach. Powstaje wskutek przyporządkowania „bywałym w świecie" niemożności doznań prymitywnych. Ba, nawet niemożności ich zrozumienia. „Bywali w świecie" żyją poza wartością. Woźnicka częstuje ich ironią, nie tylko że nie podszytą rzewnością, lecz nawet zaprawioną sarkazmem. Nie wiedzą, co to prymitywne doznanie człowieka. Ignorują najwyższą „wartość".

Lech Budrecki

JESZCZE JEDNO OBLICZE WARSZAWY

Julian Wołoszynowski: *Cóż to za nieznajome miasto?* Warszawa 1957, „Czytelnik"; str. 148.

„Warszawa ani na chwilę nie spoczywa. Wizja artysty — to zawsze unieruchomienie tego, co się dzieje. Każde słowo, jak zaklęcie, zatrzymuje swobodny ruch myśli lub tętno uczucia."

Wyobraźnia Wołoszynowskiego sięga aż do czasów przedhistorycznych, kiedy to na dzisiejszym Starym Bródnie zamieszkiwał człowiek-prymityw, jak tego dowodzą niedawno wykopane tam szczątki epoki kamiennej. Jest to jedyny w książce wypad w tak odległe chronologicznie strony. Za to autor chętnie nawraca do wieków nieco bliższych, kiedy Warszawa była biedną osadą rybacką przy trakcie wiodącym od Zakroczymia do Czerska, dawnej stolicy książąt mazowieckich.

Od starego zamku w Jazdowie krok tylko jeden do stanisławowskich Łazienek i tradycji spisku podchorążych, osnutego poetycką legendą *Nocy listopadowej*. Ta podróż od epoki do epoki jest zrozumiała. Jedność miejsca zastępuje tu następstwo w czasie. Natomiast skok od Ogrodu Botanicznego do targu Świętojerskiego wydaje się mniej usprawiedliwiony. Wyjaśnia go sam autor, powołując się na rybaków wiślanych, „najmądrzejszych z ludzi", bowiem „mieli tę świeżość myślenia, która daje kojarzenie kolejnych zdarzeń, pozornie nie mających ze sobą nic wspólnego".

Otóż ta „świeżość myślenia" poety upoważnia go do nieraz niespodzianych skojarzeń i analogii, rodzących się nie przy biurku, ale w nieco zamglonym plenerze warszawskim. Tak! właśnie! w plenerze! Bo u Wołoszynowskiego Warszawa nigdy nie jest ścieśniona ani konwencjonalna, zarówno w swoim rozkwicie, jak w grozie ruiny. Za sobą ma głębokie zaplecze dziejów, przed sobą olbrzymie perspektywy. Najrozleglej rozbudowany jest ten plener Warszawy w rozdziale *Panorama*. Trafnie powołuje się w nim autor na obraz Canaletta *Widok ogólny Warszawy*. Przedziwnie kojarzy mu się on z Chopinem. Czy wiadomy mu jest fakt, że sztych z tego obrazu przeznaczony został do dworku Chopinów w Żelazowej Woli?

Z osobą Chopina wiąże się ten odcinek Krakowskiego Przedmieścia, przy którym zamieszkiwał, i rogatki wolskie, na których żegnali go przyjaciele uroczystą kantatą i srebrnym pucharem z ziemią ojczystą. A skoro już jesteśmy na Woli, to jakże nie wspomnieć o bohaterskim skonie jenerała Sowińskiego?

„Co może przywiązać do miasta — nie licząc wspomnień osobistych — jeśli nie jego tradycja?" Odmiennie niż inni pamiętnikarze Warszawy, Wołoszynowski przemilcza wspomnienia osobiste, natomiast tradycja odzywa się u niego co chwila, nie jak natrętny refren, ale jak mimochodem trącona struna, budząca tyle ech w sercu czytelnika. Ta książka nie ma ani jednej z cech „przewodnika po Warszawie", choć można się z niej wiele dowiedzieć, nie jest rejestrem wspomnień osobistych. Pisano niegdyś „podróże sentymentalne". Książkę Wołoszynowskiego można by nazwać „romantyczną podróżą poety po Warszawie". W tej podróży towarzyszy mu zawsze zdziwienie. „Cóż to za nieznajome miasto?" — zdaje się pytać na każdym zakręcie i ma do tego pełne prawo, prawo poety. To nie retoryka, bo na to zapytanie odpowiada konkretnymi faktami i datami.

Zdaje się zresztą, że poeta nie jest rodowitym warszawiakiem i dlatego może niektóre, przytoczone przez niego szczegóły topograficzne i urbanistyczne Warszawy budzą pewne wątpliwości w umyśle osoby, która była warszawianką jeszcze przed urodzeniem.

A zatem: na stronicy 12 czytamy: „zamek jazdowski w dzisiejszym Ogrodzie Botanicznym", a na str. 148: „trudno sobie wyobrazić idealniejsze miejsce na prahistorię Warszawy, za najdawniejszych książąt mazowieckich, niż oranżerie i plantacje egzotyczne Ogrodu Botanicznego".

Nie wiem, co było za prahistorii. Ale, jak sięgnę pamięcią, jeszcze przed założeniem Parku Ujazdowskiego, zamek Ujazdowski, a po ostatniej wojnie jego ruiny, tkwił zawsze na skarpie po lewej, północnej stronie Agrykoli, za terenem dawniejszej Łobzowianki, na którym toczyły się zbrojne utarczki podczas zamachu majowego. Natomiast tam, gdzie Ogród Botaniczny, istniał ongi obronny gród drewniany.

Posprzeczałabym się też z autorem o zadrzewienie tych okolic. Na str. 70, pisząc o prapremierze *Odprawy posłów greckich* na zamku jazdowskim, wspomina o „srebrzystych olchach" ujazdowskich ogrodów. Chociaż polska olcha nosi przydomek „czarna", godzę się na określenie autora, wobec tego, że była to zima i „gałęzie drzew obciążyła okiść śniegu". Chodzi mi raczej o umiejscowienie olch na skarpie nadwiślańskiej czyli na gruncie względnie suchym, podczas gdy olcha rośnie na mokradłach.

Drugie drzewo sporne to „topole nadwiślańskie" w dawnych Alejach Ujazdowskich (str. 95). Wprawdzie na starym sztychu z czasów powstania kościoła św Aleksandra widać od strony Alei Ujazdowskich kilka topoli w ł o s k i c h, zgrupowanych naokoło świątyni, ale zdaje się, że już od stu z górą lat Aleje Ujazdowskie wysadzone były lipami. Natomiast sześcioma rzędami topoli pyszniła się Nowa Droga Jerozolimska, późniejsze Aleje Jerozolimskie.

Autor pisze o istnieniu tylko dwóch krzyży pozłacanych na placu św. Aleksandra, „stąd ten plac nazywał się Placem Złotych Krzyży. Trzeciego krzyża nie było..." (str. 95). Otóż stara tradycja warszawska widziała ten krzyż na piersiach Jana Nepomucena, którego figurę postawiono, kiedy opodal przepływała jeszcze wspominana przez autora rzeczka Żurawka (św Jan Nepomucen musiał stać zawsze nad wodą).

Chcę się też upomnieć o dobrą sławę dawnej Filharmonii, tej sprzed pierwszej wojny światowej. Mam wrażenie, że autor nie mógł znać tego jej złotego wieku, skoro z pewnym lekceważeniem tak mówi o niej: „Filharmonia nie miała wyższego poziomu artystycznego niż muzyka Moniuszki, ale Moniuszko to dzisiaj także część Polski".

Wszystko to właściwie są drobiazgi wobec faktu, że piękna książka Wołoszynowskiego nie pretenduje bynajmniej do tytułu „przewodnika po Warszawie". Tworzył ją autor, jak to już wspomniałam, w plenerze, nie zaglądając co chwila do encyklopedii.

Zakończyć można powyższe rozważania słowami samego autora: „Co innego badania naukowe, a co innego sejsmograf uczuć".

Ten sejsmograf działa bezbłędnie i on to podyktował Wołoszynowskiemu pewnik, że „nic nie umiera, nawet żołnierz na polu bitwy".

Stefania Podhorska-Okołów

O TAJEMNICY ODDZIAŁYWANIA

T e o f i l S y g a: *Woda z Niemna*. Okładkę i obwolutę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa 1957, Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 239.

Gdym czytał piękną książkę Teofila Sygi (i pod jej wpływem), zamigotał mi pomysł napisania szkicu *Mickiewicz w Paryżu*. Chodziłoby o to, by z planem Paryża w ręce, z biografią poety w kieszeni posuwać się krok za krokiem, jak cień, za poetą — i spróbować pokazać go na tle miasta, tak ważnego w dziejach naszej kultury; miasta, którego Mickiewicz może nie lubił, w którym czuł się trochę obco, lecz którego pulsem mimo wszystko oddychał. Poszczególne rozdziały rozgrywałyby się w kolejnych paryskich mieszkaniach Mickiewicza, ukazywałyby ludzi, z którymi poeta rozmawiał (z którymi współpracował lub toczył walkę), biblioteki, w których studiował, ulice, którymi się przechadzał lub szedł na wykłady czy ważne spotkania, drukarnie, gdzie robił korekty, pokoje, w których powstawały jego dzieła, salony, w których dysputował i improwizował... Byłby to rozdział z ogromnej książki, o ile wiem, jeszcze nie napisanej — *Paryż jako żywotne ognisko polskiej kultury*.

Sam fakt, że może rodzić takie pomysły, świadczy o uroku i pobudzającym działaniu książki Teofila Sygi. Ten zbiór opowiadań o Mickiewiczu jest niezmiernie sugestywny, zarówno dzięki swemu zamysłowi twórczemu, jak i środkom realizacji. Wydaje mi się, że zadaniem postawionym sobie przez autora a zarazem głównym i zasadniczym t e m a t e m jego opowieści jest — oddziaływanie Mickiewicza na współczesne i późniejsze generacje polskie. W jaki sposób twórca *Pana Tadeusza* zdobył wpływ tak fascynujący? Jak się ten wpływ manifestował, objawiał, rozwijał? Jakie są jego tajemnice? Jak się — niemal w nieskończoność — rozszerzały jego granice? W jaki sposób przekroczył pole oddziaływania czysto artystycznego i sięgnął w sam krąg umacniania się i pogłębiania narodowej świadomości?

Wiadomo (z innej pracy Teofila Sygi pt. *Te księgi proste*, PIW, 1956), że już za czasów studenckich prymat twórcy *Ody do młodości* stał się tak jawny, iż pierwotny plan wydania wspólnego almanachu poetyckiego zamieniono spontanicznie na program wydania pierwszego tomiku Mickiewicza. Niejedno z opowiadań zawartych w tomie Sygi *Woda z Niemna* nawiązuje do owego startu Mickiewiczowskich oddziaływań. Lecz sfera tych promieniowań rychło się rozszerza: w roku 1832, po przeczytaniu wiersza *Do Matki Polki*, czterdziestu trzech byłych wojskowych — emigrantów w Besançon, wyrwanych z depresji i dezorientacji dzięki temu wierszowi, wysyła Mickiewiczowi dar symboliczny. Opowiada o tym jedno z najświetniejszych w swej artystycznej kondensacji opowiadań Teofila Sygi, *Pierścień z lirą*, który to utwór zdobył pierwszą nagrodę na Konkursie Mickiewiczowskim z 1955 roku i zapewnił autorowi pozycję literacką. To opowiadanie, pisane tonem bardzo męskiego, bo hamowanego, a jednak do głębi przejmującego wzruszenia, ukazuje jednego z owych czterdziestu trzech emigrantów z Besançon, jak się wybiera do Paryża, chcąc wreszcie „ujrzeć tego, kto był nam wodą w pragnieniu i chlebem w głodzie". Zachwyt i przeżycie, zarówno artystyczne, jak i czysto ludzkie, musiały zapewne zaważyć na szali, gdy 13-letni Klaczko, wychowany w wileńskim getcie, przeczytawszy wiersze Mickiewicza, zaczął pod ich wpływem pisać utwory poetyckie po polsku; i ten moment przełomowy sprawił, że Klaczko stanie się niebawem jednym z najświetniejszych krytyków artystycznych w Polsce, autorem *Wieczorów florenckich*, gorącym patriotą, publicystą politycznym, którego książki wpłyną na „odwrócenie aliansów" i rozerwanie bloku rosyjsko-pruskiego (nowela *Czerwone jabłuszko*). O sile i głębi Mickiewiczowskiego oddziaływania świadczy nowela Sygi *Woda z Niemna*, gdzie romantycznie nastrojonej pannie udaje się przesłać z kowieńskiej doliny aż do Paryża garść ziemi nadniemeńskiej, przesiąkniętej wodą z ukochanej przez poetę rzeki rodzinnej. Próbą analizy głęboko sondującej oddziaływanie Mickiewicza są ustępy noweli *Pierścień z lirą*, w której żołnierze-emigranci z

Besançon przyłączają się do przysięgi, zawartej w liście poety, że będzie „ojczyźnie zawsze wierny" i że „jej sprawy do śmierci nie opuści". Miało to znaczenie nie tylko patriotyczne, ale i życiowe, ludzkie. Bo Mickiewicz „omijał przepaście i choć wiedział, jak się powinno umierać, pokazał nam, jak się powinno żyć..." „Nie jest to ani umiejętność, ani sztuka, lecz prawda, której trzeba zaufać, prawda, którą trzeba pokonać okrucieństwo przeznaczenia." Nic dziwnego, że ogień tak potężnie rozpalony — nie wygasa po 100 latach. Nowela *Spotkanie* ukazuje wymownie, jakie zasoby nadziei wzniecał twórca *Pana Tadeusza* w pokoleniu, które w najstraszliwszych chwilach ostatniej wojny widziało, „jak samo pojęcie nadziei wyduszono w sercach". Tylko Julian Przyboś w swej książce *Czytając Mickiewicza* (szczególnie w szkicu *Słowo ostateczne*) równie wymownie określał owe zjawiska. Kręgi oddziaływań Mickiewiczowskich na świadomość narodową rozprzestrzeniały się daleko. W jednym z najbardziej na mnie działających opowiadań Sygi, w umieszczonej na wstępie *Matce*, bohaterka pod wpływem potężnego instynktu macierzyńskiego zmierza poprzez okopy powstańczej Warszawy u wylotu Mokotowskiej ku swoim opuszczonym dzieciom, jak to czyniła w 1848 roku Celina Mickiewiczowa podczas rewolucji.

Teofil Syga jest doskonałym znawcą spraw Mickiewiczowskich; lektury i poszukiwania wieloletnie, badania wytrwałe i celowe, pozwoliły mu napisać urocze dzieło erudycji, jakim są *Te księgi proste*, opisujące historię wydań Mickiewiczowskich. Znajomość życia poety obejmuje także i sprawy całego środowiska, całego pokolenia. Tym się tłumaczy geneza opowiadań o Marii Szymanowskiej, matce Celiny, której życie tak dziwnie i tragicznie się ułożyło w otoczeniu wielkich a zakochanych w niej ludzi. Stąd możność napisania uroczych szkiców o ludziach takich, jak Jan Tysiewicz-Niewiarowicz, który zbierał pod koniec życia portrety i rzeźby Mickiewiczowskie. Wielkie zagadnienie wpływu poety na pokolenia polskie zostało przez autora „umocnione" po obu „brzegach": znajomością klimatu historycznego epoki oraz osobowości samego poety.

Z maestrią ukazuje nam autor Mickiewicza z jego „podwójnym charakterem", cichym i zamkniętym na codzień, wybuchającym płomiennie w chwilach improwizacji, przemówień, dysput, decydujących starć. Być może, iż celowo usuwa autor poza nawias sprawę „antagonistów" Mickiewicza, ludzi w pewnej mierze przeciwstawiających się jego wpływowi. Równie celowo uwzględnia Syga owe drobne, bardzo charakterystyczne rysy Mickiewiczowskiej sylwety „codziennej", np. jego miłość do córeczki Misi, wspaniałą pamięć pozwalającą cytować na wykładach całe ustępy z łacińskich autorów, wrażliwość fizyczną, bezwzględność niektórych wystąpień (nowela *Toast*), umiejętność wciągnięcia się w zabawę (opowiadanie *W moskiewskim salonie*, zakończone śmiałą i dowcipną „pointą"). (Piotr Chmielowski opowiada w niesłusznie zapomnianej biografii Mickiewicza, że po napisaniu *Pana Tadeusza*, w pierwszych latach swego małżeństwa z Celiną, poeta był zdolny do niemal dziecinnych wybuchów wesołości.

Erudycja Teofila Sygi i jego znajomość spraw Mickiewiczowskich stanowią element oddziaływania artystycznego. „Brak mi zdolności postrzegania, co sprawia, że muszę się pożegnać z marzeniem zostania dobrym pisarzem" — stwierdza narrator w noweli *Matka*. Jeśli za tą postacią, jak można przypuszczać, kryje się sam autor — wydaje mi się, że można by mu zaprzeczyć. Już sama ta nowela świadczy o zdolności obserwowania i przenikania osobowości ludzkiej. (Wystarczy przeczytać krótki opis wyglądu „podejrzanej" kobiety, zaczynający się od słów: „blada jej twarz była jakby skamieniała".) Instynktem pisarskim czuje Syga artystyczne znaczenie wielkich procesów, kształtujących ludzkie środowiska. Nowele o Mickiewiczu, zawarte w tomie *Pierścień z lirą*, nie są zbeletryzowanymi szkicami na temat biografii Mickiewicza; sprawa Mickiewicza zarysowuje się jako wielka zbiorowa pasja i siła twórcza. Gdyż nie bez racji w szkicu *Spotkanie* przytacza Syga piękne słowa prof. Józefa Kallenbacha, wypowiedziane w Lozannie w roku 1898, podczas uroczystości setnej rocznicy urodzin Adama: „Charakter Mickiewicza, zjawisko niezmiernie rzadkie, dorównywał jego geniuszowi. Co go bowiem narodowi polskiemu czyni tak drogim, to nie tylko boska forma jego poezji i jego język, tak potężny przy całej prostocie,

to nie tylko czarodziejska wyobraźnia. Nie, co nas wzrusza do łez, łez boleści lub radości, to uczucie patriotyczne, ogień płynący jak potok lawy, ogień, który go pożerał przez całe życie, a który jeszcze podsyca nasze nadzieje, który w ciemnościach jest biblijnym słupem, gorejącym dla narodu pogrzebionego, lecz żyjącego jeszcze. Był on dla narodu mlekiem i miodem, żółcią i krwią, był filarem, dźwigającym sklepienie nie z bloków głazu, lecz z tysięcy serc żywych i krwawiących. Jest on dziś jeszcze dla nas tym, czym był dla naszych ojców: pokrzepia serca, oświeca rozum, wzmacnia uczucie".

Wojciech Natanson

DZIECKO I SPRAWA POLSKA

Zofia Romanowiczowa: *Baśka i Barbara*. Warszawa 1958, Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 247.

Baśka i Barbara nie jest, jak można by sądzić z tytułu, powieścią o młodości i dojrzałości. Przeciwstawienie form imienia bohaterki polega na różnicy między polską Baśką a francuską Barbara, z akcentem na ostatniej zgłosce. Książka oparta jest kompozycyjnie na przeciwstawieniu dwu żywiołów: polskości i francuskości, polskości i obcości. Wszechstronne i wnikliwe ukazanie konfliktu tych dwu sił decyduje o dużym znaczeniu powieści Romanowiczowej jako dokumentu społecznego i historycznego. Jest to kapitalna analiza socjologiczna i psychologiczna problemów, związanych z wychowaniem polskiego dziecka emigranckiego na Polaka (a raczej — na polsko-francuską amfibię, przystosowaną do życia w obcym kraju, a zachowującą zasadniczą świadomość polskości) — na przekór okolicznościom tym bardziej niesprzyjającym, że nie dokuczliwym, łagodnym, usypiającym czujność.

Z punktu widzenia jakości literackich ważniejsze i ciekawsze jest inne rozróżnienie, bynajmniej zresztą nie założone z góry przez autorkę, ale tkwiące organicznie w samym temacie. Jest to dwoistość opowieści o urodzeniu i wychowaniu dziecka, dziecka „w ogóle", i opowieści o wychowaniu dziecka polskiego. Dwoistość ogromnie charakterystyczna dla literatury polskiej, jej typowych sukcesów i typowych ograniczeń. Z tego punktu widzenia rozpatrywana książka Romanowiczowej wydaje się klinicznym przykładem pewnych symptomów „polskiej specyfiki" w literaturze pięknej. Polegają one na osiąganiu wybitnych nieraz sukcesów (inna rzecz, czy nazwać je można naprawdę „literackimi") za cenę wyrzeczenia się uniwersalności problemów, skupienia się na sprawach wyłącznie polskich, a więc szczególnie bliskich i szczególnie poruszających.

Zaczyna się powieść od śmiałej próby oddania przeżyć kobiety ciężarnej, towarzyszymy później dziewczynce do szóstego roku życia. Matka-narratorka opowiada o sprawach starych jak świat i ciągle na nowo, inaczej przeżywanych: pierwszych odruchach i słowach, pierwszych zabawach, zaczątkach problemów rodzinnych i „światopoglądowych", wchodzeniu dziecka w krąg rówieśników, a później — wrastaniu w społeczeństwo. Wychowanie dziecka, proces tworzenia nowego człowieka — to wielki, uniwersalny temat literacki, zawsze mogący liczyć na zainteresowanie odbiorców. Romanowiczowa bez trudu zdobywa sympatię czytelników, pisze ciepło i z wdziękiem, wczuwa się w życie dziecka i dobrze potrafi odtworzyć niepokoje i wzruszenia matki. W gruncie rzeczy jednak nie wzbogaca uniwersalnego i „samogrającego" tematu niczym naprawdę nowym i oryginalnym. Miłe to bardzo, pełne sentymentalnego uroku, ale i nic ponadto.

W przedstawieniu więc pierwszego zespołu zagadnień — nazwijmy je skrótowo ogólnoludzkimi — książka Romanowiczowej niewiele wyrasta ponad kategorię przyjemnych opowiastek o dzieciach. Odzywa się tu czasem coś jakby echo *Miasta mojej matki*, ale do ener-

gicznej stylistyki i napiętej uczuciowości Kadena Romanowiczowej daleko.

Poziom i stopień oryginalności *Baśki i Barbary* podnoszą się jednak znacznie z chwilą, gdy w pole widzenia wchodzą problemy narodowe. Pojawiają się one już w momencie, gdy Basia zaczyna z wysiłkiem sklejać z rozpływających się i nieporadnych głosek pierwsze słowa i przed rodzicami staje po raz pierwszy zagadnienie wyboru: czy uczyć dziewczynkę polskiego, czy francuskiego? Pierwsze rozstrzygnięcie następuje automatycznie: mówią między sobą po polsku i w tym języku dziecko zaczyna gaworzyć. Ale dalsze decyzje podejmować trzeba będzie świadomie i pokonując niejeden opór.

Szkoła i ulica, nauczyciele, sklepikarze i towarzyszki zabaw wciągają Baśkę nieuchronnie i stale w krąg francuskiej kultury i języka. Mimo jakichś ogólnych tęsknot i niesprecyzowanych nadziei rodzice jej nie myślą właściwie o powrocie do Polski, muszą więc dbać o przystosowanie dziecka do życia w przybranej ojczyźnie. A jednak coś nienazwanego i nieokreślonego, wymykającego się racjonalnym argumentom, każe przeciwstawić się pełnej asymilacji dziecka we francuskiej kulturze. Romanowiczowa na przemian z goryczą i humorem opowiada o perypetiach, jakie pociąga za sobą ustanowienie takiego hybrydowatego, polsko-francuskiego ideału. To są najlepsze i najciekawsze karty jej książki. Vercingetorix współzawodniczy na nich z Krakusem, a prawdziwa wojna narodowa toczy się między elemeledudkami a *le petit cochon qui colle*. A nie jest to opis jakiegoś zjawiska wyjątkowego, bo podobnych Baś-Barbar jest w tej chwili na świecie paręset tysięcy. Każdy, kto choć przelotnie zetknął się z emigracją polską doby wojennej, pamięta wieczny temat dzieci, urodzonych już za granicą — poruszany to ze wstydem, to znowu z dumą. *Casus* Basia jest typowy, choć niestety bardzo nietypowa jest jej matka. Przeważnie rodzice-emigranci albo nie mają czasu zająć się edukacją dzieci, albo też nie dorównują poziomem kulturze, która za pośrednictwem radia i szkoły wciąga dziecko w swoją orbitę.

To są fakty smutne dla nas, ale łatwe do wytłumaczenia. Narratorka, która walczy z asymilacją, gromadzi przez całą książkę dowody, że jest to proces naturalny i prawidłowy. Cóż bowiem przeciwstawiają patriotyczni rodzice współczesnej i prężnej obcości? Nie świadomość istnienia odległej, ale żywej ojczyzny, nie przejęcie się aktualnymi problemami Polaków — ale wspomnienia, tradycje często już martwe, legendy i rytuały obrzędowe. Dobre to dla małych dzieci, chciwych magii i tajemnic, łatwych do skupienia wokół domowej choinki. Ale Basia dorośnie przecież — i wówczas nie wystarczy jej ani Piast Kołodziej, ani strój krakowski, ani grottgerowskie alegorie. Podjęcie przez Romanowiczową wielkiego zagadnienia stosunku emigracji do polskości właśnie na przykładzie dzieci ma podwójną wymowę. Sprawa dzieci jest w tym zagadnieniu kluczowa — ale też, z drugiej strony, stosowane przez emigrację metody zachowywania polskości są metodami zaczerpniętymi z pedagogiki przedszkolnej. Tym bardziej beznadziejne wydać się muszą rozpaczliwe wysiłki, podejmowane przez rodziców w celu zachowania dzieci dla polskości — i dla siebie. Upór i pomysłowość na nic się tu nie zdają bez zasadniczego elementu, jakim jest łączność z krajem, choćby myślowa — bo legendy, nie podsycane faktami, muszą ustąpić przed naporem kuszącej i bujnej rzeczywistości otoczenia.

Książka Romanowiczowej jest książką bardzo smutną, choć autorka przez cały czas od uczucia smutku ucieka, chroniąc się wśród bożonarodzeniowych łańcuchów, starych kantyczek, wycieczek samochodem i wspomnień o zarosłym podradomskim stawie. Mimo tych ucieczek jest to jednak książka uczciwa i wierna prawdzie. Mówi, czasami wprost, czasem samym materiałem faktów, o tragizmie emigranckiej wolności, która jest wolnością i od krajowych klęsk, trudności i trosk, i od krajowego życia. Literatura powojennej emigracji podobnej książki dotychczas nie wydała, i pod tym względem rzetelna literacko powieść Romanowiczowej jest niewątpliwie osiągnięciem.

Zdzisław Najder

PRZEGLĄD PRASY

Nasza krytyka literacka przejawia od pewnego czasu skłonność do tworzenia syntez. W trzech pierwszych tegorocznych numerach *„Nowej Kultury"* Henryk Bereza przedstawił dzieje światowej prozy w trzech odcinkach. Ostatnio, w *„Życiu Literackim"* coś podobnego uczynił Włodzimierz Maciąg. Miesiąc temu Jan Błoński w jednym z numerów *„Przeglądu Kulturalnego"* scharakteryzował pokrótce ducha literatury polskiej w artykule zatytułowanym dla niepoznaki *Sprawa Artura Sandauera*. Mniej więcej w tym samym czasie Jerzy Kwiatkowski w krakowskim tygodniku ogłosił nową epokę poezji polskiej, a w 2-gim numerze *„Dialogu"* Artur Sandauer, Andrzej Stawar i Konstanty Puzyna porozumieli się, na czym polega różnica między dramatem współczesnym a niewspółczesnym.

Tego rodzaju próby syntezy w stosunku do literatury współczesnej muszą budzić nieufność. Równą nieufność musiałoby budzić także ich podważanie. Toteż nie zamierzam tego czynić. Syntezy krytyczne stanowią po prostu część współczesnej twórczości literackiej. Częściej bywają znamienne niż trafne. Ich uproszczenia bawią po latach. Ich przewidywania, nawet gdy są niesłuszne, świadczą o epoce na równi z utworami oryginalnymi. Uprawianie tego procederu w naszych warunkach budzi tylko jedno zastrzeżenie: że dokonuje się on w próżni. Co tu mówić o tworzeniu się nowego typu prozy czy dramatu, kiedy brak przykładów. W najlepszej sytuacji jest krytyk poezji, chociaż także nie można się oprzeć wrażeniu, że dla dobra swej konstrukcji przecenia omawianych poetów. W próżni literackiej, jaka istnieje, należałoby może od krytyki oczekiwać czego innego: raczej formułowania i podsumowania idei, proponowania pomysłów; mówienia o czymś, co być powinno, a nie o czymś, co rzekomo istnieje; podejmowania na własną rękę problematyki, która nie znajduje odbicia w literaturze; rozważania o tradycji literackiej; wreszcie prób przenoszenia na nasz teren doświadczeń innych, żywotniejszych literatur.

A w każdym razie trzeba pamiętać o jednym zdaniu Karola Irzykowskiego, który napisał gdzieś, że przed dokonaniem syntezy należy dowieść zdolności do analizy.

Dam tu przykład artykułów Henryka Berezy, które wywołały u mnie najwięcej sprzeciwów. Mam grube wątpliwości, czy można dzieje powieści podzielić na „odtwarzanie", „przetwarzanie" i „kreowanie". Myślę, że fikcyjne są granice tych trzech „epok". Uważam, że rozwój prozy powieściowej jest bardziej ciągły i polega na ustawicznym rozszerzaniu rzeczywistości poznawanej. Wydaje mi się, że złudzeniem jest zmiana stosunku do rzeczywistości — zmieniają się tylko zakresy dostępne poznaniu oraz metody, którymi się do tego dochodzi. Nie podoba mi się także beztroska, z jaką Bereza posługuje się terminem „dziewiętnastowieczny" i to w takim ostrym odróżnieniu od reszty „dwudziestowiecznej". Bereza zdaje się zapominać, że o obliczu XIX wieku decyduje nie tylko August Comte i Anatol France, nie tylko Bieliński i Świętochowski, ale także Hegel i Byron, którzy rozpoczęli to skomplikowane stulecie, Nietzsche i Dostojewski, którzy je zakończyli. Wszystkie najbardziej pesymistyczne i mroczne idee

współczesności powstały w wieku XIX. Natchnienia literackie najbardziej „awangardowych" prądów artystycznych współczesności stamtąd biorą początek. Piszę to nie dlatego, aby wstecz przesunąć granice epok, które proponuje Bereza, ale aby znaczenie tych granic w ogóle zakwestionować. I, co najważniejsze, nie pozwolić na nazywanie tego stulecia „empirycznym".

Nie podoba mi się, dalej, łączenie empiryzmu i moralizmu w literaturze z „upadkiem" teistycznego poglądu na świat i „boskiej wszechwiedzy pisarza", która z tymże poglądem ma jakoby jakiś związek. Przede wszystkim światopogląd teistyczny istnieje nadal i odgrywa rolę w twórczości tak wybitnych pisarzy „dwudziestowiecznych", jak Kafka i Faulkner, nie mówiąc o Mauriaku. A już w każdym razie upadku tego nie można wiązać z romantyzmem, tak jak to czyni Bereza; jeśli ma na myśli „teocentryzm" kultury, to należy chyba mówić o jego upadku w renesansie. Co zaś do wszechwiedzy pisarskiej, to powieść od samych swoich początków próbowała ominąć tę trudność przez tworzenie różnego typu konwencji narracyjnych — najczęściej przez wprowadzenie wielu narratorów informujących narratora czy bohatera głównego. Owa „boska wszechwiedza" narratora, owo skrystalizowanie się jednolitego narratora głównego dokonuje się właśnie w powieści dziewiętnastowiecznej i wcale nie jest rezultatem metafizycznego pojmowania wiedzy pisarskiej, ale dalej posuniętą umownością. I tu zresztą da się zaobserwować mnóstwo różnych chwytów, jak np. zwroty do czytelnika, forma „my" etc.

Nieznośna jest także metafizyczna pryncypialność, z jaką Bereza traktuje problematykę literacką. „W wielkiej literaturze temat jest zawsze jeden i ten sam — człowiek w sytuacji istoty żywej i myślącej. Temat ten realizuje się przez najrozmaitsze fabuły i intrygi." To zdanie brzmi jak wyjęte z wykładu profesora Mmaa o homo-cywilizacji (patrz wydana ostatnio książka Stefana Themersona). Obawiam się, że temat ten Bereza ujął zbyt wąsko i szczegółowo: czyż na przykład nie góruje nad dramatem owej istoty żywej i świadomej dramat ssaka? Dramat organizmu? Dramat spalania białka zwany życiem? Istotnie, ma rację Bereza, że wobec tak wyznaczonych zakresów problematyki literackiej wręcz żałośnie brzmi określanie *Gron gniewu* Steinbecka jako powieści o biednych farmerach amerykańskich, a *Pętli* Hłaski jako opowiadania o alkoholizmie. Wstyd mi, ale sam byłem tego samego zdania, dopóki mi Bereza nie wytłumaczył, że w istocie zarówno *Grona gniewu*, jak *Pętla*, zarówno *Hamlet*, jak *Cichy Don*, zarówno *Iliada*, jak *Rodzina Połanieckich* są utworami na jeden i ten sam temat, na temat „człowieka, istoty żywej i myślącej". Tyle że tymi tam anegdotami i fabułami się różnią. Głęboki jest Bereza.

Dalej nasz krytyk daje rewelacyjną próbę klasyfikacji współczesnej prozy. Dzieli się ona z grubsza na trzy typy: tradycyjną, amerykańską i awangardową. Łączy je „niezgoda na życie", ale niejednakowa. Stąd pewne różnice. „W nurcie... tradycyjnym (tu zalicza Bereza Tomasza Manna, Iwaszkiewicza, Nałkowską, Adolfa Rudnickiego, Jerzego Andrzejewskiego i i n n y c h — podkr. moje *A.K.*) przyczyną niezadowolenia z życia jest rozbieżność pomiędzy tym, czego by człowiek pragnął, a tym, co realnie w życiu osiąga." Aha! To np. książka zażaleń. „W nurcie amerykańskim niezadowolenie płynie nie z rozbieżności pomiędzy ideałem a rzeczywistością, lecz z odrazy do zwierzęcej natury człowieka, ulegającego bez reszty w swojej działalności życiowej przyrodniczym prawom walki o byt." Aaa! A czy ten, kto ma odrazę do „zwierzęcej natury człowieka", nie może także odczuwać „rozbieżności między ideałem a rzeczywistością"? Co z takim zrobić? Byłby to taki mieszany typ tradycyjno-amerykański. „W prozie awangardowej wreszcie negacja wynika z nieprzezwyciężalności konfliktu między indywiduum ludzkim a społecznym, politycznym i ekonomicznym totalizmem współczesnej cywilizacji, miażdżącej osobowość ludzką..." Aha: np. *Każdy umiera w samotności* Hansa Fallady, *Czasy pogardy* André Malraux, *Na wsi wesele* Marii Dąbrowskiej. Od razu każdy pozna, że wymienione utwory antytotalne są zupełnie podobne do wyliczonych przez Berezę utworów Kafki, Schulza i Gombrowicza. Przy tak szeroko ujętej problematyce literackiej różnice między pisarzami są zupełnie nieistotne.

Praca Berezy ukazała się dwa miesiące temu. Została przyjęta za dobrą monetę, chociaż według mojego niekoleżeńskiego zdania powinna zostać wy-

śmiana za wyssane z palca definicje, za nieudokumentowane typologie, za wymyślone klasyfikacje, za syntezy budowane w próżni, poza istniejącym stanem wiedzy literackiej, w oparciu o mizerną lekturę, która ogranicza się do kilku wznowionych ostatnio książek. Jedynymi teoretykami literackimi, na jakich powołuje się Bereza, są Zofia Nałkowska i Tadeusz Breza. Bardzo szanuję obydwoje pisarzy, ale nie jako teoretyków. Szanuję zresztą także Henryka Berezę, ale doradzałbym mu wbić sobie w głowę cytowane na początku przykazanie Irzykowskiego.

Naiwna metafizyka Berezy prowadzi do skutków, które trafnie scharakteryzował Ryszard Matuszewski: „Doskonale rozumiem atmosferę niechęci wobec dzieł, które podejmując jakiś określony temat nie mają tzw. »drugiego dna«, nie dają podstawy do uogólnień. Oznacza to, że upiory normatywnej estetyki sprzed lat kilku nie przestały działać zastraszająco, ale pamiętajmy, że w walce z tymi upiorami zdążono już w ciągu ostatnich trzech lat zapisać tony papieru i w naszych oczach zaczyna rosnąć nowy upiór: jakiś schematyczny antytematyzm, jakaś chęć skąpania całej literatury w metafizycznym sosie »głębszych znaczeń«, symboli, alegorii. Jakie to wywołuje skutki w twórczości najmłodszych, łatwo stwierdzić czytając wiersze i prozę niektórych debiutantów o tzw. awangardowych pretensjach. O mętnologię, pseudofilozoficzną bzdurę, symbolikę spod ciemnej gwiazdy bez ładu i składu łatwiej dziś bodaj aniżeli o płaskie odpisywanie z życia, nie mówiąc już o rzetelnie przemyślanym utworze w realistycznej konwencji“ (*„Nowa Kultura“* nr 7).

Nie będę się już zajmował szczegółowo innymi wystąpieniami krytyków. Artykuł Jerzego Kwiatkowskiego pt. *Wizja przeciw równaniu* znalazł wystarczający komentarz w artykułach Kazimierza Wyki, drukowanych w *„Nowej Kulturze“*. Zalatująca trochę gimnazjalizmem konstrukcja Kwiatkowskiego (mianowicie sprowadzenie współczesnych procesów poetyckich do wymieniania się prądów klasycystycznych i romantycznych) została przez Wykę zastąpiona przypomnieniem o niedorozwoju symbolizmu polskiego, o tym, że być może — powraca on dziś tak, jak powrócił u progu drugiej wojny, przekazany przez najżywotniejszą bodaj tradycję dwudziestolecia: katastrofizm.

Ale niesposób nie zanotować głosu Ludwika Flaszena, który padł na marginesie tej dyskusji: „Nawoływać w poezji do żywiołu dziś, kiedy nikt żadnych rygorów nie narzuca, kiedy swoboda wyobraźni jest niepisanym prawem wszystkich szkół — to zaiste nawoływać do Rozwiązłości. Poezja z natury swej jest Żywiołem, któremu w ciężkim zmaganiu trzeba regulować brzegi, by stał się — wierszem; wiersz: zakrzepła w słowie walka Żywiołu i Dyscypliny. Nie można kształtować żywiołu przy pomocy żywiołu, bo otrzymamy zupełny galimatias, chaos przedstworzenny — do kwadratu...“

Abstrahując od bełkotliwego patosu cytowanych fraz podpisuję się pod atakiem Flaszena na „żywiołaków“. Podpisuję się pod nawoływaniem do dyscypliny. Podpisuję się pod walką przeciw bełkotowi. Nie chcę literatury na „jeden wielki temat: na temat sytuacji człowieka — istoty żywej i myślącej“. Nie chcę jej choćby dlatego, że jest bardzo nudna. Nie chcę także baśni i snów, o które tak prosi Kwiatkowski. Nie chcę sztucznego rozbudzania lęków sprzed dwudziestu lat. To, co dzisiaj wisi nad nami, jest tak koszmarne, że nie ma się czego bać. Jedyną postawą godną jest nonszalancja człowieka — tego stworzenia tak potwornie starego i doświadczonego, które doprawdy może sobie już pozwolić na pogardę dla tajemnic kosmosu i ponurych błazeństw historii, na ironię wobec własnych nieszczęść i bólów, na łagodną tolerancję dla wszystkiego, co nieznane i ciemne. Katastrofizm był dobry wtedy, kiedy szczytem techniki był Zeppelin. W dobie sputników i pocisków balistycznych można tylko histeryzować albo ignorować. Ja ignoruję.

Andrzej Kijowski

BERGSON I LITERATURA FRANCUSKA

W humanistyce współczesnej występują, najogólniej rzecz biorąc, dwie tendencje, z których każda wkłada inną treść w pojęcie obiektywności, rozumiejąc przez nią taką postawę badacza, dzięki której może on przeniknąć do rzeczywistej natury przedmiotu, poznać prawdę. Jedni mianowicie twierdzą, że postawa ta winna polegać na podejściu do przedmiotu *sans aucun parti pris*, inni zaś uważają, że osiągnięcie prawdy możliwe jest wyłącznie dzięki świadomemu zajmowaniu jakiegoś stanowiska, takiego mianowicie, na którego gruncie daje się skonstruować aparat pojęciowy, umożliwiający eksplikację maksymalnej ilości faktów. Spór dotyczy tedy roli podmiotu w poznaniu humanistycznym; poddawać się faktom — mówią jedni, podczas gdy drudzy twierdzą: zapanować nad nimi. Wydaje się, że takie przede wszystkim podejście jest poznawczo płodne, oczywiście, jeżeli panowanie nad faktami nie będzie identyfikowane z ich gwałceniem, lecz z posiadaniem kryteriów, które pozwalają wnieść porządek do chaosu, metody, dzięki której suma faktów może być przeobrażona w ich syntezę, w jakąś znaczącą całość. Albowiem gdy materiał zaczyna panować nad badaczem, rezultatem okazuje się dzieło, co prawda pełne erudycji, ale surowej, czysto empirycznej, polegającej na zgromadzeniu mnogości faktów bez poddania ich jakiejkolwiek świadomej racjonalizacji. Odwaga twórcy takiej pracy zdaje się tedy odwagą desperata, który nie posiadając nici Ariadny brnie przed siebie w mroczne korytarze Labiryntu.

Praca Roméo Arboura *, jakkolwiek autor jej nie zajmuje żadnego stanowiska wobec kwestii metodologicznych, jest charakterystyczna dla kierunku, który w uległości i pokorze wobec materiału faktycznego widzi główną cnotę humanisty. Ideałem jest tu postawa konferansjera, który jedynie prezentuje „fakty", a one niechaj mówią same za siebie. Toteż faktów zgromadził Arbour legiony: wykaz wykorzystanych publikacji liczy prawie dwadzieścia stron i zawiera, w przybliżeniu, pięćset pozycji; każdy rozdział zaopatrzony jest w około sto odnośników; cytowane są wszystkie dzieła Bergsona, tuziny wydawanych w omawianym okresie czasopism oraz liczne periodyki specjalizujące się w historii literatury francuskiej. Ale same „fakty" są nieme i po przeczytaniu bez mała pięćset stron liczącej pracy czuje się, że wykorzystując cały zebrany w niej materiał, raz jeszcze, ale w inny sposób wrócić trzeba do pytania, które postawił Arbour, a które dotyczy stosunków między bergsonizmem i literaturą francuską *fin de siècle*'u oraz pierwszych dziesięcioleci naszego wieku.

Pierwszym następstwem zajmowanej przez Arboura postawy jest założenie, że tym składnikiem bergsonizmu, który przede wszystkim oddziałał na pisarzy, była jego estetyka, wyrażony bezpośrednio, niekiedy zaś implikowany przez założenia natury ogólniejszej system zaleceń, recepta na dzieło doskonałe. Takie założenie powoduje dwie istotne konsekwencje: przenosi ono cały problem interakcji miedzy pewnym kierunkiem filozoficznym a literaturą piękną na płaszczyznę poszukiwania jednostronnych wpływów, nadto zaś upraszcza problem oddziaływania filozofii na pisarzy, sprowadzając go wyłącznie do przejmowania przez nich norm estetycznych, a nie pewnego zwartego, wyrażonego w tej filozofii, światopoglądu. Inną charakterystyczną manifestacją postawy Arboura jest rezygnacja z interpretowania filozofii Bergsona, ograniczenie się do usystematyzowanego przedstawienia zawierających się w niej tez estetycznych. Znajduje to odbicie w samej strukturze omawianego dzieła, które rozpada się na dwie części: pierwsza poświęcona jest prezentacji poglądów estetycznych Bergsona, druga zaś zbadaniu ich wpływu na ruch literacki we Francji.

Kluczowym założeniem filozofii Bergsona jest uznanie za jedyną rzeczywistość strumienia wrażeń, do którego redukuje się życie indywiduum. Wrażenia zaś nie zawierają w sobie nic ilościowego, są one czystymi jakościami przenikającymi się wzajemnie, nieodłącznymi od siebie, nigdy nie zanikającymi całkowicie. To, co potocznie na-

* Roméo Arbour: *Henri Bergson et les lettres françaises*. Librairie José Corti, Paris, 1955; str. 460.

zywa się „poznaniem", jest zdaniem Bergsona funkcją umysłu, wytworzoną w procesie adaptowania się człowieka do środowiska, funkcją, która na skutek swego charakteru utylitarnego nie jest zdolna do adekwatnego ujęcia tak pojmowanej rzeczywistości. Zadanie to może być spełnione jedynie przez intuicję. „Nazywamy tu intuicją — pisał Bergson we *Wprowadzeniu do metafizyki* — ten rodzaj sympatii intelektualnej, dzięki któremu można się przenieść do wnętrza jakiegoś przedmiotu, by koincydować z tym, co ma on jedynego, a więc niepowtarzalnego. Analiza natomiast jest operacją, która sprowadza przedmiot do elementów już znanych, to znaczy wspólnych mu z innymi przedmiotami." Tak rozumiana intuicja jest swoistym aktem umysłu, którego wyniki nie dają się dokładnie wyrazić w normalnym języku pojęciowym. Pisarz, czyniąc z intuicji swe podstawowe narzędzie, zmuszony do operowania słowami, nie jest tedy zdolny do przekazania całokształtu swoich doświadczeń, jego dzieło jest zaledwie cieniem dostępnej poznaniu intuitywnemu rzeczywistości, jednakże — powiada Bergson — rozmieścił on (pisarz — przyp. mój, *KP*) ten cień w taki sposób, byśmy przypuszczali nadzwyczajną i nielogiczną naturę przedmiotu, od którego on pada; zaprosił on (pisarz — *KP*) nas do refleksji, wkładając do zewnętrznego wyrazu coś z tej sprzeczności, z tego wzajemnego przenikania, które stanowi samą esencję wyrażanych elementów.

Właśnie dlatego, że jedyną poznawaną przezeń rzeczywistością jest trwanie jego własnej jaźni, pisarz „nawet gdy traktuje on o osobach zewnętrznych lub przedmiotach, które nie są nim samym, objawia nam elementy swojej osobowości a wraz z nimi różne fazy swojej historii". „Czy pragną oni tego, czy nie, czy czują to, czy nie, pisarze wpisują się do swoich dzieł: poeta objawia swą duszę, powieściopisarz i dramaturg stają się swymi bohaterami w celu poznania ich od wewnątrz. Przypadek poety, szczególnie poety lirycznego, jest najłatwiejszy do zrozumienia, gdyż jeśli prowadzi on nas do rzeczywistości, to czyni tak wyłącznie poprzez wrażenia, impresje i idee, które ta rzeczywistość w nim budzi. Włącza on naturę do swego życia wewnętrznego, pyta ją i analizuje, wyciąga z niej treści swej myśli, niepokój lub radość swego serca." Trudniej poddaje się takiej interpretacji twórczość powieściopisarza lub dramaturga, jednakże i ta trudność ulega przezwyciężeniu dzięki wprowadzeniu przez Bergsona pojęcia osobowości możliwej, którego istotę dobrze oddaje zawarty w *Ewolucji twórczej* aforyzm: „Droga, którą przebywamy w czasie, usiana jest odłamkami tego, czym mogliśmy się stać". Dzieło literackie okazuje się przy tym rozumieniu autobiografią możliwości jego autora: „wracać po swoich śladach, docierać do kresu dostrzeżonych kierunków, na tym właśnie zdaje się polegać imaginacja poetycka. Zgadzam się, że Szekspir nie był ani Makbetem, ani Hamletem, ani Otellem, ale on mógł być tymi różnymi osobami, gdyby okoliczności z jednej strony, a zgoda jego woli z drugiej doprowadziły do stanu gwałtownej erupcji to, co było u niego jedynie dążeniem wewnętrznym. Wierzyć w to, że wyobraźnia poetycka tworzy swych bohaterów z kawałków zapożyczanych wokół siebie na prawo i na lewo, jak gdyby szyła ubiór Arlekina, to zdumiewająco nie rozumieć jej roli. Nic żywego nie powstałoby w ten sposób. Życia nie daje się odtworzyć, można na nie po prostu spoglądać. Imaginacja poetycka może być jedynie bardziej pełnym widzeniem rzeczywistości. Jeśli osoby, które tworzy poeta, budzą w nas wrażenie życia, to dlatego, że są one samym poetą, poetą zwielokrotnionym, pogłębiającym się w wysiłku obserwacji wewnętrznej, tak, potężnym, że chwyta on w rzeczywistości to, co możliwe, i podejmuje, by uczynić z tego kompletne dzieło, to, co natura pozostawiła w nim w stanie szkicu lub zwykłego projektu".

Takie stanowisko mogłoby spowodować wysunięcie pod adresem estetyki bergsonowskiej zarzutu narcyzmu, który zdaniem Arboura byłby niesłuszny. „Według Bergsona artysta, jak i filozof, objawia rzeczywistość, która identyfikuje się z wewnętrznym trwaniem. Można powiedzieć, że zamyka to pisarza w nim samym, jest to jednak wniosek zbyt pochopny. Oczywiście, nawet gdy mówi on nam o przedmiotach względem siebie zewnętrznych, musi przekazać nam to, co widzi, sposób, w jaki to widzi, to, co myśli, i to, co odczuwa. Ale intuicja, umieszczając go w rzeczach, pozwala mu chwytać ich rytm i przeżywać ich jedność, w której ucze-

stniczy on sam. Jego zmysły i jego rozum, otwarte na świat, przeszkadzają mu karmić się wyłącznie własnym bytem."

Tak przedstawiają się, zdaniem Arboura, podstawowe tezy bergsonowskiej teorii twórczości literackiej. Uzupełnia ją teoria ekspresji, która krystalizuje się wokół trzech istotnych problemów: oporu języka, roli obrazów oraz znaczenia rytmu. Myśl, zdaniem Bergsona, jest niewspółmierna z językiem, który nigdy nie jest zdolny do adekwatnego jej przekazania. Oddanie permanentnie zmiennej rzeczywistości, której wszystkie elementy pozostają z sobą w intymnym związku, jest nie do wykonania za pomocą słów: utrwalają one bowiem to, co płynne, oddzielają od siebie to, co nieodłączne. Słowo jest tylko symbolem, znakiem, nie mówi ono nic o ruchu desygnowanego przedmiotu, nadto, gdy pisarz usiłuje wyrazić w słowach uzyskaną intuitywnie wiedzę o tym, co indywidualne, nie jest w stanie tego uczynić, ponieważ słowo nie odsyła do jakiegoś przedmiotu jednostkowego, lecz do całej klasy przedmiotów. Jedynym wyjściem z tej sytuacji jest ograniczenie się do sugestii jako środka przekazania przez pisarza jego doświadczeń czytelnikowi. „Uczucie piękna — stwierdza Bergson — nie jest czymś szczególnym, wszelkie doświadczane przez nas uczucie przybiera charakter estetyczny, gdy jest zasugerowane, nie zaś spowodowane." Toteż nie mogąc wyrazić bezpośrednio tego, co wyrazić pragnie, pisarz musi ograniczyć się do sugerowania poprzez nadanie pojęciom ruchu, wykorzystanie dźwięczności słów oraz ich oscylacji muzycznych. Innymi słowy, sposobami praktycznego przezwyciężenia przez pisarza antynomii między językiem a myśleniem są obrazowość i rytm. Postulując obrazowość stylu Bergson nie ma jednak na myśli zwykłego zdobnictwa słownego, chodzi mu o takie konstruowanie zdań, by łącząc obrazowość z rytmem zawierać w owych zdaniach treść większą niż ta, którą przekazać mogą słowa. Ideałem są tu zatem zdania typu cytowanej już wypowiedzi: „Droga, którą przebywamy w czasie, usiana jest odłamkami tego, czym mogliśmy się stać". Jest to obraz, czytając to zdanie uzyskujemy bowiem pewną wizję, która ożywia słowa w nim zawarte, ukazuje ruch, niewyrażalny w żaden inny sposób. Do osiągnięcia tego efektu przyczynia się nadto właściwa temu zdaniu rytmika, kadencja, układ głosek. Według Bergsona bowiem najdoskonalszym przekaźnikiem trwania jest muzyka, trzeba zatem nadać zdaniom walor muzyczny. Pisarz, bez względu na to, czy jest prozaikiem, krytykiem czy dramaturgiem, winien łączyć w sobie poetycką umiejętność widzenia świata i kompozytorską wrażliwość na rytm.

Przedstawiwszy estetykę bergsonowską, Arbour przystępuje do zbadania wpływu, który wywarła ona na literaturę francuską, od tego też miejsca zaczynają się jaskrawo zarysowywać trudności, spowodowane przez nieobecność metody, umożliwiającej wyjaśnienie stwierdzanych faktów. Przede wszystkim okazuje się, że niektórzy poeci, nie znając bergsonizmu, jak gdyby antycypowali jego zjawienie się, podejmując problemy, które wyrosły później w tej doktrynie, w taki sposób, jak gdyby byli jej adeptami. Dotyczy to w szczególności symbolizmu. między tym kierunkiem bowiem a filozofią Bergsona Arbour konstatuje uderzające podobieństwa: „Znajdujemy się — stwierdza, pisząc o tym — w obliczu zbieżności dwóch nurtów, dwóch manifestacji tej samej postawy ducha". Dlaczego tak się dzieje, skąd się biorą te mimowolne koincydencje, tego Arbour nie wyjaśnia, podobnie, jak ogranicza się on wyłącznie do stwierdzenia, że każdy z powołujących się na Bergsona rozumiał go inaczej, nie wyjaśniając, dlaczego jedni rozumieli go w taki sposób, inni zaś zgoła odmiennie. Niechęć do wyjaśniania, przekonanie, że same fakty powiedzą wszystko, stanowi istotną słabość omawianej publikacji.

Pojęcie o metodzie Arboura daje jego analiza „wpływu" Bergsona na unanimistów, przede wszystkim na młodego Jules Romains'a. Otwiera ją charakterystyka twórczości tego poety, oparta o liczne fragmenty jego artykułów programowych i cytaty z utworów poetyckich. Tym, co szczególnie interesuje młodego Romains'a, w czym widzi on istotny obiekt poezji unanimistycznej są grupy społeczne, uznane za „realne obiektywne i autonomiczne". Toteż epicki poemat Romains'a *La Vie Unanime* traktuje o jednym tylko przedmiocie, jest nim Miasto, „wokół którego skupiają się tematy poboczne: poszukiwanie i kult bogów, emocje ulicy

rżenia duszy jednostkowej, jej prag-ienie wolności, jej rozpacz i włączenie ię do całości unanimistycznej. Poeta ypędza wszystko, co pośrednie, nie oleruje żadnej zasłony między sobą a własną świadomością. Chwytanym rzezeń bezpośrednim *datum* jest nie-rzerwana zmienność jego duszy: w każdej minucie tworzy się ona i odtwa-za zgodnie z nieskończenie złożonymi zmiennymi wpływami tysiąca szczegó-ów, które zaciskają ją w delikatnej iatce wrażeń". Arbour widzi tedy una-imizm przez bergsonowskie okulary, znajdując dla tej interpretacji potwier-dzenie w słowach Romains'a, który twierdził, że Bergson dał jego poezji uzasadnienie metafizyczne". Opierając ię na tych danych Arbour przystępuje do zbadania okoliczności, w których Romains mógł zetknąć się z dziełami Bergsona i znajduje wielość takowych. Atoli z dalszych wywodów wynika, że gdy Romains zapoznawał się z bergso-nizmem, był on już ukształtowanym poetą. Nadto nie uważał on Bergsona za swego ojca duchowego, rozumiał go „przez pryzmat swego własnego ideału". Tak więc jedynym wnioskiem całej analizy jest stwierdzenie, że Romains czytał Bergsona, na czym zaś polegał hipotetyczny wpływ myśliciela na poetę, z pracy Arboura dowiedzieć się nie można. Nic dziwnego, cały problem jest nowiem postawiony wadliwie. Dla Arboura prawdziwym bergsonistą w literaturze byłby pisarz, kierujący się w swej praktyce twórczej zaleceniami bergsonowskiej estetyki, ujmowanymi *à la lettre*. Tymczasem takiego pisarza nigdy nie było, a gdyby był, to można zasadnie przypuszczać, że nie należał-by on do plejady wielkich nazwisk li-teratury francuskiej. Zrozumienie od-działywania filozofii na literaturę wy-daje się możliwe jedynie przy założeniu, że każdy pisarz stawia przed sobą ja-kieś cele i że niezależnie od tego, co sam na ich temat myśli, mają one w rzeczywistości charakter nie estetycz-ny, ale społeczny, etyczny i filozoficzny. Dopiero ujawnienie tych celów czyni możliwym zrozumienie, dlaczego pisarz sięga do takiej właśnie, a nie innej filozofii i wybiera z niej określone pierwiastki, stanowiące potwierdzenie albo uzasadnienie czy dokładniejsze sformułowanie tego, czego on sam szu-kał. Takie postawienie sprawy wyma-gałoby jednak rezygnacji z dwóch pod-stawowych dla Arboura założeń: z te-go mianowicie, że filozofia wywiera wpływ na pisarzy, oraz z tego, że tym jej składnikiem, który taką rolę odgry-wa, jest zawarta w niej doktryna este-tyczna. Wymagałoby ono natomiast przyjęcia, że pisarze szukają w filozo-fii potwierdzenia dla swoich poglądów i biorą z niej to tylko, co dostarcza im owego potwierdzenia, że oni zatem, a nie filozofia sama, są w tej relacji czyn-nikiem aktywnym, nadto zaś wymaga-łoby ono ujęcia filozofii jako pewnego zwartego światopoglądu, który właśnie ze względu na taki swój charakter mo-że się stać biegunem przyciągającym zainteresowanie literatów.

Podobna, co wobec Romains'a, jest metoda zastosowana przez Arboura do wyjaśnienia wpływu bergsonizmu na innych pisarzy: Péguy, Prousta, Thibau-deta czy Valéry'ego. W każdym wy-padku okazuje się, że badany pisarz rozumiał bergsonizm po swojemu, że przejmował z tej doktryny jedynie to, co było dla niego interesujące, co da-wało odpowiedź na pytania, które sam przed sobą stawiał. Ostatecznie, ogromna masa zgromadzonego przez Arboura materiału nie uzasadnia w stopniu dostatecznym nawet tak skrom-nej i ostrożnej konkluzji, jak ta, którą Arbour kończy swą pracę: „A więc istniał we Francji bergsonizm literacki. Z jednej strony bergsonizm, jeśli moż-na tak powiedzieć, równoległy do Ber-gsona, oparty na dążeniach odzwier-ciedlających gusty całej epoki, z dru-giej — bergsonizm wychodzący z Berg-sona, naturalne promieniowanie myśli, która zdaje się tłumaczyć przede wszy-stkim twórczość literacką". Konkluzja ta jest nieprzekonywająca zarówno ze względów przedstawionych powyżej, jak i dlatego, że mówiąc o „gustach całej epoki" Arbour nie wydobył tej wspól-noty postaw pisarzy, na gruncie której dokonywała się indywidualna recepcja bergsonizmu. Mimo to praca Arboura warta jest przeczytania i zainteresować się nią winien każdy, kogo obchodzą pozafilozoficzne reprekusje bergsoniz-mu czy też historia literatury francu-skiej początków naszego wieku. O war-tości jej stanowi bowiem bogactwo ma-teriału faktycznego, erudycja autora, iście niemiecka skrupulatność w gro-madzeniu danych. Te właśnie cechy pracy Arboura czynią z niej interesu-jący przyczynek do historii literatury współczesnej, niezależnie od deprecjo-nujących nieporadności metodologicz-

nych, wynikających być może z nieświadomego bergsonizmu, postulującego wydobycie tego przede wszystkim, co jednostkowe i niepowtarzalne, a w wyniku zastosowania którego do dziejów literatury to, co ogólne, zginęło, i tego, co indywidualne, nie bardz udało się uratować.

Krzysztof Pomia

W ROCZNICĘ FREUDA

Freud powiedział kiedyś, że nauka zadała trzy mordercze ciosy wspaniałemu wyobrażeniu, jakie człowiek miał o sobie samym. Pierwszy zachwiał je Kopernik bulwersującą wiadomością, że ziemia nie jest centrum wszechświata. Potem nastąpiła brzydka rewelacja Darwina, że człowiek jest zwykłym gatunkiem zwierzęcia. W końcu psychoanaliza obaliła ostatni pewnik, że człowiek jest panem siebie.

Porównywanie się do Kopernika i Darwina może się wydać nieco przesadzone. A jednak Freud wyjaśnił naukowo wiele prawd, intuicyjnie głoszonych przez wielkich pisarzy, w pewnym okresie zrewolucjonizował literaturę. Kiedy 40 lat temu zaczęła się szerzyć teoria podświadomości, podniosły się głosy sprzeciwu i oburzenia. Lata całe ten poważnie wyglądający profesor i jego uczniowie byli traktowani jak dzika banda maniaków seksualnych, prawdopodobnie jeszcze do tego nudystów. W 1910 roku wybitny niemiecki neurolog grzmiał na publicznym zebraniu, że freudyzm „nie jest przedmiotem dyskusji dla naukowców, ale sprawą dla policji". Wszystko jednak mija i dziś terminologia freudowska weszła w skład potocznego języka w sposób najbardziej oczywisty.

Freud umarł w 1939 r., w wieku 83 lat, w Londynie, dokąd schronił się po wkroczeniu hitlerowców do Austrii. W 1956 r. minęła setna rocznica jego urodzin. Człowiek z jego najbliższego kręgu, który współpracował z nim do końca, dr Ernest Jones, podjął się ciężkiego zadania pokazania całości życia i dzieła Freuda, uwieńczonego trzytomową biografią wielkiego uczonego. Jego kwalifikacje były najwyższej miary. Biografia Freuda * zajmuje szczególne miejsce między bio grafiami tego rodzaju, autorem jej bo wiem jest człowiek, który z racji swe go zawodu jest ekspertem w rekon struowaniu rozwoju osobowości sweg bohatera. Dziekan angielskich psycho analityków i dożywotni prezes Między narodowego Towarzystwa Psychoanali tycznego był również najbardziej za ufanym człowiekiem samotnego uczo nego. Uczestniczył w wielu jego bata liach, a nawet miał duży wpływ n rozwój jego idei.

Książka o twórcy psychoanalizy, pod stawowe źródło dla historii całego ru chu, pochłonęła wiele lat pracy i sta nowiła ostatnie jego wielkie dzieło W pół roku po ukazaniu się trzecieg tomu, ten ostatni przedstawiciel stare gwardii umarł, mając 75 lat.

Pierwszy tom biografii, ogłoszony w 1953 r., odsłaniał wiele szczegółów, nie znanych nawet dzieciom Freuda.

Freud urodził się 6 maja 1856 roku czyli należy do jedynej generacji, któ rej życie przypadło w okresie pokoju W dziedzinie sztuki i nauki żadna z na stępnych generacji nie wykazała tyl odwagi i zuchwalstwa, co ci spokojn ludzie, którzy dokonali jednego z naj większych przełomów w sposobach myślenia, badania i tworzenia.

Rodzice Freuda wyemigrowali z wschodniej Galicji (Buczacz), aby sobie polepszyć byt. Nadzieje te jednak za wiodły i jedynie pomoc ze strony ro dziny matki utrzymywała ich na pozio mie nędznej wegetacji. Widmo nędz prześladowało Freuda przez długie la ta. Jeszcze mając lat 43 pisze: „Poznałem, czym jest beznadziejne ubóstwo i ciągle żyję w obawie przed nim". O dziecka ożywiały go wielkie ambicje pożerał historię Napoleona Thiersa utożsamiając siebie z marszałkiem Masseną. Stolica cesarstwa Habsburgów, jaśniejącego jeszcze pełnym blas

* *The Life and Work of Sigmund Freud.*

m, dawała na pozór wszelkie możości wybicia się. Freud początkowo ślał o karierze politycznej. Z tych nych rojeń ściągnęła go na ziemię ra rzeczywistość. Wiedeń, który mi- istotnego liberalizmu, na gruncie varzyskim był bardzo antysemicki, mu się we znaki. W korespondencji o z tego czasu czytamy: „Nienawi- Wiednia w najbardziej osobisty sób i — odwrotnie — jak Anteusz pieram świeżych sił, ilekroć stopa ja opuszcza ziemię miasta, które jest im domem". Ciekawe natomiast, że dzie w listach nie zdradził swego icyjskiego pochodzenia. Upokorzenie, iego doświadczył tam jego ojciec, ry nosząc w sabat *streimel* został uszony do zejścia z chodnika, głębo- zapadło w psychikę dziecka. Chło- c porzuca wiarę przodków, czemu dzice, licząc, że zostanie kimś wybit- m, nie stawiają przeszkód.

„Ani w tym czasie (kiedy wybierał wód), ani co prawda w późniejm życiu, nie miałem specjalnego odobania do zawodu lekarza" — wyaje Freud. I gdzie indziej: „Nie ypominam sobie, abym we wczesnej odości miał jakiekolwiek pragnienie magania cierpiącej ludzkości. (...) Za odu czułem przemożną potrzebę ozumienia czegoś z zagadek świata, którym żyjemy, i może nawet przynienia się do ich rozwiązania. Wywało mi się, że najbardziej skuteczm sposobem będzie zapisanie się na dycynę, ale nawet wtedy eksperentowałem bez powodzenia w zoo- ii i chemii, póki pod wpływem ucke'go, wielkiego autorytetu, któreu zawdzięczam w życiu więcej niż mukolwiek, nie ustaliłem się na fizjo- ii...". Zasadą wielkiej szkoły fizjoów, reprezentowanej przez Brucgo, Du Bois-Reymonda i Helmholza, to, że „żadne inne siły nie działają organizmie poza siłami chemicznyi fizycznymi". Przed fizjologią otwiey się ogromne możliwości badawcze, Freud pragnął przecież zdobyć jakimś nsacyjnym odkryciem sławę, bogac- o i pozycję. Te ambicje znajdują wyz w korespondencji do narzeczonej, rty Bernays.

Dwa razy był bliski sukcesu i dwa zy ominęła go wielka szansa. Natoast laury za zastosowanie znieczulaych właściwości kokainy, na której potknął, zebrał jego kolega. Rok eśniej, mając lat 27, pisał do narzeczonej: „Wolę zrezygnować z moich ambicji, robić mniej hałasu w świecie i mieć mniejszy sukces aniżeli nadwerężyć sobie system nerwowy". Istotnie cierpiał na straszne migreny i inne nerwowe zaburzenia. „Przez pozostały od szpitalnych zajęć czas będę żył jak goje, umiarkowanie... bez wysilania się na odkrycia i zgłębianie przepaści." Wbrew jednak temu oświadczeniu nadal pracuje intensywnie. Zachętą była przyjaźń Józefa Freuera i wyjazd do Paryża w 1885 r. „Myślę, że się bardzo zmieniłem. Charcot, który jest równocześnie największym fizykiem i człowiekiem z poczuciem zdrowego rozsądku graniczącym z geniuszem, po prostu obalił moje poglądy i cele. (...) Kiedy od niego odjechałem, nie miałem już ochoty zajmować się moimi małymi rzeczami. (...) Czy siew ten wyda plony, nie wiem, jedno tylko wiem na pewno, żadna istota ludzka nie zrobiła jeszcze na mnie takiego wrażenia."

Freud zapalił się do idei Charcota i mimo że nikt z jego otoczenia nie brał na serio psychogenetycznej etiologii histerii, rozpoczął badania. W tym okresie uzyskał promocję w stopniu privatdocenta i mógł się wreszcie ożenić. Zniechęcony do elektroterapii, stosuje przez kilka lat hipnozę. Chociaż już przekonany o psychicznym podłożu chorób, ciągle prowadzi badania nad fizjologią duszy, chociaż tym, czego mu było potrzeba, była psychologia ciała. W obronie przed psychologią zwrócił się do seksualizmu, w którym szukał wyjaśnienia neuropatologicznych zjawisk.

Zabawne, że ten człowiek, sam moralnie bardzo skromny i surowy, związał swoje nazwisko z ruchem seksualnej emancypacji. Otoczony przez ciągle powiększającą się rodzinę, pogrążał się w samotności. Tygodnie gorączkowej pracy przeplatały się z okresami zupełnej depresji fizycznej i psychicznej. Jego sytuacja finansowa ciągle była ciężka, dopiero kiedy został profesorem, tytuł ściągnął mu więcej pacjentów. „Oto mam teraz lat 44 i jestem nędznym, starym Żydem — pisał do Fliessa. — Wiesz, jak ograniczone są moje przyjemności. Nie wolno mi palić mocnych cygar, alkohol mnie nie pociąga, skończyłem z hołubieniem dzieci i jestem odcięty od kontaktu z ludźmi."

Siedem lat wcześniej wspólnie z Breuerem ogłosił *Studia o histerii*.

Przeprowadził pierwszą w historii psychoanalizę, dokonał jej na sobie między 1897 i 1900. W 1899 ukazała się *Teoria snów*, najświetniejsza z jego prac. Jednak „ani listek nie drgnął na znak, że znaczenie snów ma dla kogoś jakieś znaczenie. (...) Byłem zaczadzony nadzieją, że oznacza to krok do wolności i dobrobytu. Przyjęcie, z jakim się spotkała książka, i milczenie, które trwa dotąd, jeszcze raz zniszczyły próbę nawiązania kontaktu z ludźmi".

Również przyjaźń z Wilhelmem Fliessem, wybitnym berlińskim laryngologiem o niezwykle błyskotliwym umyśle, zakończyła się zerwaniem. Jeszcze na krótko przed ostatecznym kryzysem Freud zapewniał przyjaciela, że nic nie mogłoby go zastąpić i że bez tej „jedynej publiczności", jaką miał w jego osobie, praca jego nie miałaby sensu ani celu. Badania Fliessa nad bioseksualnością doprowadziły Freuda do szukania źródeł neuroz w seksualizmie, co pozwoliło mu wyjaśnić tę chorobę w terminach czysto fizjologicznego mechanizmu. Prawdopodobnie decydującym powodem sprzeczki była bezlitosna uwaga Fliessa, wygłoszona przy okazji ich ostatecznego „kongresu". Zarzucił mianowicie Freudowi, że w analizowanych wypadkach znajduje to, co sam pod nie podkłada, i określił go jako *Gedankenleser*, co w ustach ucznia Helmholza było największą obelgą. Rana była tym boleśniejsza, że istotnie Freud w swojej *idée fixe* zaszczepiał własne myśli pacjentom. I właśnie owemu przyjacielowi Freud przyznał się do niepowodzenia uczciwie narażając w ten sposób nie tylko perspektywy zaszczytów i bogactw, ale całej swojej kariery. W liście z 21 września 1897 r. donosi Fliessowi o uprzytomnieniu sobie swojej pomyłki. „Nie wierzę już w moje *neurotica*" — stwierdza, po czym podaje fakty widocznego braku wszelkich leczniczych sukcesów, które obudziły jego czujność. A jednak ani w tym liście, ani wtedy, ani później Freud nie podkreślił zasadniczej sprawy, że to on sam podsuwał pacjentom historie, mające dowodzić gwałtu dokonywanego w dzieciństwie przez ojca, które później przyjmował jako ostateczny dowód ich etiologii.

Wśród powodów, które skłoniły Freuda do zajęcia się tą dziedziną, należy wymienić również chęć przezwyciężenia własnej pruderii, będącej rezultatem szczególnie surowej moralności seksualnej, panującej w jego pierwotnym otoczeniu. Wszyscy neurotycy przedstawiają siebie zawsze jako ofiary i chętnie opowiadają, że byli prześladowani przez ludzi, których kochali, i to niemal od urodzenia. Oczywiście kondensacja tych małych faktów składała się na gwałt w sensie metaforycznym. Toteż zmuszony do porzucenia teorii gwałcenia dzieci przez ojców, Freud odwrócił tylko swoją koncepcję i odkrył kompleks Edypa. Kompleksu tego nie wziął Freud z własnego dzieciństwa, w którym ojciec nie odgrywał żadnej aktywnej roli. Natomiast czynnikami, które mogły na niego oddziałać, była zazdrość o młodszego brata i towarzystwo przyrodniego bratanka, który był jego „towarzyszem w zbrodni". „Mój bratanek i młodszy brat zadecydowali nie tylko o neurotycznej stronie mojej przyjaźni, ale również o jej głębi." Gdzie indziej Freud przyznaje, że zawsze pragnął mieć bliskiego przyjaciela i wroga, którego by nienawidził, przy czym często łączył te dwie istoty w jednej postaci.

Lektura listów Freuda rzuca światło na te fakty z przeszłości, od których pragnął się uwolnić, a także na ambicje i pragnienie wyłączności, jakie go nurtowały. Skoro tylko upewnił się o wzajemności dziewczyny, która miała zostać jego żoną, natychmiast zaczął ją zadręczać żądaniami, w obawie, że jego władza mogłaby być zagrożona. Musiała zerwać z przyjaciółmi, nawet z własnym bratem. Kiedy chciała pojechać do matki, aby jej pomóc w finansowych kłopotach, zareagował wybuchem zazdrości. „Jeżeli to uczynisz — pisał — znaczy to, że jesteś moim wrogiem.(...) Jeżeli nie możesz przezwyciężyć tej przeszkody, będziemy musieli zerwać. Jeżeli nie kochasz mnie na tyle, żeby wyrzec się swojej rodziny, zasługujesz na to, żeby mnie stracić, zniszczyć moje życie. (...)"

Dziewczyna ulegle poddała się jego woli. Ale inni, przyjaciele i współpracownicy, nie ustępowali tak łatwo i Freud uważał ich za wrogów. Jego życie charakteryzuje wiele gwałtownych zerwań. W tym względzie psychoanaliza nie przydała się swemu mistrzowi na nic. Dr Jones daje próbki drażliwości Freuda, kiedy opowiada, jak Freud wyrzucał Jungowi, że nie cytuje dość często jego nazwiska, i jak omdleniami reagował na opór szwajcarskie-

go doktora. Obsesja pierwszeństwa wyraźnie przebija przez wyznanie, jakie uczynił Fliessowi. „Moebius jest najlepszym umysłem wśród neurologów, na szczęście jednak nie wpadł na ślad seksuologii.(...) Z bijącym sercem wziąłem do ręki książkę Janeta o histerii i *idées fixes* i odłożyłem ją z powrotem z pulsem wracającym do normy. Nie odkrył właściwego klucza." W nieporozumieniach i konfliktach, które później doprowadziły do buntu wielu jego sławnych uczniów, Freud zbyt często odmawia uznania czyjegokolwiek pierwszeństwa w jakiejś koncepcji.

Teoria snów była dziełem epokowym, jednym z najbardziej oryginalnych i twórczych wkładów do współczesnej psychologii. Zawarte są w niej wszystkie elementy twórczości artystycznej. Podwójna natura psychologii, która jest równocześnie nauką i sztuką filozofii, staje się uchwytna.

Cechą wspólną wszystkich snów, zarówno lekarza jak pacjentów, jest nieubłagana zazdrość, której towarzyszy absolutne pragnienie usunięcia rywala. Nawet ambicja, występująca tak często w snach Freuda, nie jest nigdy określana wyłącznie w kategoriach celu, znacznie częściej natomiast występuje jako funkcja zazdrości wzniecanej przez bardziej szczęśliwego rywala czy ludzi, którym się powiodło. Lekcja, która wypływa ze wszystkich snów w interpretacji Freuda, jest taka, że jeden człowiek jest dla drugiego przeszkodą. Jeżeli nie można wyeliminować bliźniego swego przekształcając go w kochającego niewolnika, powinno się go zabić.

Freud nie był więc Edypem ani w swoich snach, ani we wspomnieniach z dzieciństwa. Był Józefem, synem drugiej żony Jakuba, przez długi czas najmłodszym synem i ulubieńcem swego ojca, śniącym, że słońce, księżyc i gwiazdy składają mu pokłon. Józefem, który doszedł do władzy w obcym kraju dzięki swej umiejętności tłumaczenia snów, cnotliwym młodzieńcem narażonym na pokusy, który do trzydziestego roku życia nie ożenił się, wreszcie Józefem, któremu zagrażało śmiertelne niebezpieczeństwo ze strony zazdrosnych braci. Świadomie identyfikując się z Józefem Freud pragnął jednak znaleźć podstawową parabolę ludzką w legendzie o Edypie, sprowadzając walkę pokoleń, płci, klas, a nawet walkę człowieka z losem do instynktu kazirodczego, a bunt przeciw uciskowi autorytetu — do zazdrości o ojca.

Freud z uporem twierdził, że kompleks Edypa stanowi kamień węgielny jego teorii o neurozach. Rodzina jest ogniskiem koncentrującym gwałtowne uczucia, które łączą lub rozdzielają jej członków. Wszystkie pragnienia w zetknięciu z wrogim światem sprowadzają się do tęsknoty za utraconym rajem, do chęci powrotu do łona matki, którego nigdy nie powinno się było opuścić.

W ten sposób psychoanaliza stała się teorią człowieka, który czuje się winny za to, co czyni i czego pragnie, mitologią winnej świadomości raczej niż psychologią podświadomości.

Drugi tom biografii, zatytułowany *1901—1919, lata dojrzałości*, ukazał się w 1955. Zawiera on mniej niespodzianek prywatnej natury. W okresie tym Freud pracował nad wycyzelowaniem i utrwaleniem swoich koncepcji. Osiągnął zdumiewającą rutynę, poddając codziennie 55-minutowym badaniom psychoanalitycznym 11 osób. Mimo to znajdował jeszcze czas na pisanie prac naukowych, które dziś wypełniają 24 tomy.

Dramat tych lat męskich polegał na heroicznym wytrzymywaniu naporu opozycji, wzbudzanej przez jego idee. Pod tym względem był niezachwiany. Zawsze pewny swych racji, wierzył, że świat się prędzej czy później na nie nawróci. Mniejszą wytrzymałość wykazał w obliczu odstępstw swoich najbliższych współpracowników; nazwał je później „zdradami". Do najbardziej doniosłych wydarzeń zaliczał odstępstwo Alfreda Adlera, który między innymi był twórcą „kompleksu niższości", i C. G. Junga, którego wspaniałe rezultaty kliniczne zostały, zdaniem freudystów, zaciemnione miazmatami religianctwa i mistycyzmu. W wycofaniu się Adlera i jego adherentów z tradycyjnych zebrań, odbywających się co środę w gabinecie mistrza, Freud dopatrywał się chęci „ocalenia świata od seksualizmu i oparcia go na instynkcie agresji". Stopniowe odchodzenie Junga było dla niego jeszcze boleśniejszym przeżyciem i to zarówno ze względów osobistych, jak prestiżowych. Jeszcze w 1909, na cztery lata przed ostatecznym zerwaniem, szwajcarski doktor wyznał, że „szczegółowe rozpatrywanie niezdrowych tematów z pacjentami uważa za rzecz zbędną, jest mu bowiem niemiło, kiedy styka się potem z nimi w towa-

rzystwie przy obiedzie". Wkrótce grupa Junga całkowicie zrywa z freudyzmem.

Freud w ten sposób ostrzega innego, wycofującego się z jego pozycji psychoanalityka: „Pańska analiza ucierpiała na skutek dziedzicznej ułomności cnoty. Jest to dzieło przesadnie skromnego człowieka, który poczuwa się do obowiązku dyskrecji. (...) Przedmiot analizy wymaga pełnego przedstawienia, aby stał się zrozumiały. (...) Trzeba złamać zasady, poświęcić się, zdradzić i zachowywać się tak jak artysta, który kupuje farby za gospodarskie pieniądze swojej żony. (...) Bez tego rodzaju zbrodni nie jest możliwe żadne osiągnięcie...". Konsekwencje tej postawy dziś wydają się nam wręcz humorystyczne. Freud, zacieśniając motywy ludzkiego postępowania do jednego wariantu, nie miał wielkiego wyboru. Dlatego po wojnie światowej tłumaczył istnienie współczesnych armii lubieżnymi skłonnościami żołnierzy do ich dowódców, wszelkie zaś ruchy polityczne homoseksualnym komponentem. Brzmi to jak anegdotka.

Później częściowo porzucił zasadę *libido* i powrócił do instynktu agresji, którą Adler od 1908 roku przeciwstawiał lubieżnym impulsom. Chodziło nie o wyjaśnienie morderstw intencjonalnych, ale o zbrodnie realne, których celem była eksterminacja całych narodów. A jednak w rozmowie z Arturem Koestlerem, zaledwie na kilka miesięcy przed śmiercią, przebywający na wygnaniu stary człowiek utrzymywał, że zbrodnie nazistów były wynikiem ich poczucia winy.

Dr Jones wspomina *Trzy rozprawy o teorii erotyzmu*, które ciągle jeszcze są uważane za „kalumnię rzuconą na niewinność pokoju dziecinnego", i w 1916 kliniczny raport *Przekształcenie instynktów*. Zupełnie odmienny charakter ma czarująca dysertacja Freuda na temat romansu Jensena *Grandiva*, jego dociekliwe studia nad *Leonardem da Vinci*, pierwszą psychoanalityczną biografią, i głęboki *Dowcip i jego związek z podświadomością*.

Jones stara się obronić życie Freuda przed zjadliwymi mitami, nie ukrywa jednak jego słabostek. Oto zabawniejsze z nich. Freud przesądnie wierzył, że umrze w lutym 1918 roku, tymczasem żył jeszcze 21 lat. Codziennie musiał mieć swoje dwadzieścia cygar, inaczej nerwy odmawiały mu posłuszeństwa. Co najmniej dwa razy zniszczył wszystko, co mogło stanowić interesujący materiał biograficzny. Z purytańską powściągliwością unikał wszelkiej wzmianki o swoim życiu małżeńskim, nawet w najbliższym otoczeniu. Podróż pociągiem wytrącała go całkowicie z równowagi. Przed każdą podróżą studiował dokładnie rozkład jazdy i na stację przychodził godzinę wcześniej. Niechęć do fotografowania się graniczyła u niego z obsesją, na sam widok kamery zaczynał się awanturować.

Ostatni tom biografii, który ukazał się w 1957, dzieli się na dwie części. W pierwszej autor ukazuje życie Freuda w Wiedniu po pierwszej wojnie światowej, jego ucieczkę przed reżimem hitlerowskim do Londynu w 1939 i długotrwałą chorobę. Mając lat 67 zachorował na raka jamy ustnej i w ciągu 17 lat walki z tą chorobą był 33 razy operowany. Chorobę swą znosił z wielkim stoicyzmem, ani na chwilę nie przerywając pracy. W 1926 pisał do swego przyjaciela, Maxa Eitingtona: „Dożyć tak późnego wieku, znaleźć tyle gorącej miłości u przyjaciół i rodziny, tyle nadziei na powodzenie w tak ryzykownym przedsięwzięciu, jeżeli już nie samego powodzenia, czy ktokolwiek osiągnął tak wiele?". Wkrótce po dojściu Hitlera do władzy prace Freuda zostały w Berlinie spalone. Wiedeński profesor dość długo łudził się, że Austria pozostanie poza zasięgiem barbarzyństwa. Kiedy nastąpił *Anschluss*, 82-letni starzec, mimo śmiertelnego niebezpieczeństwa, jak żołnierz nie chciał opuścić posterunku. Dr Jones pisze: „Stopniowo starałem się podważyć tę postawę, powołując się na analogiczny przykład Lightollera, drugiego oficera na »Titanicu«, który wprawdzie nie opuścił swego okrętu, ale za to okręt go opuścił, i w ten sposób uzyskałem jego ostateczną zgodę". Zezwolenie na wyjazd Freuda do Anglii nastąpiło na skutek pertraktacji na wysokim szczeblu; przypuszcza się, że byli w nie zamieszani prezydent Roosevelt i amerykański ambasador we Francji, William C. Bullit. (Jedną z ostatnich prac Freuda była współpraca z Bullitem nad psychoanalitycznym studium Woodrowa Wilsona, która zdaniem Jonesa zawiera „zdumiewające rewelacje".)

W części drugiej autor usiłuje przedstawić pogląd na dorobek Freuda w tym okresie, pokazać jego stosunek do

eligii, literatury i okultyzmu. „Powrał okrężnymi ścieżkami medycyny psychopatologii do swej najwcześniejzej miłości — filozofii." Ważniejsze vydarzenia tego okresu to skupienie ię nielicznej wówczas garstki psychonalityków po drugiej wojnie światovej, szczególnie bolesne odstępstwo Otto Ranka, jeszcze bardziej bolesny — konflikt z Ferenczi, najzdolniejszym vspółpracownikiem Freuda, kłopoty z vydawnictwem psychoanalitycznym.

Najbardziej oryginalne idee zawiera ostatnia książka Freuda *Mojżesz i monoteizm*. Jest to prawdziwa skarbnica dla biografa, odkrywa bowiem najskrytsze konflikty, które kształtowały osobowość jej autora. Charakterystycznym jej rysem, jak podkreśla Jones, jest przekonanie Freuda, że ludzie nie są tym, za co się ich uważa. I tak Mojżesz nie był Żydem, ale Egipcjaninem wysokiego rodu, podobnie jak Szekspir nie był synem nieokrzesanego angielskiego łyka. Sam Freud jako dziecko snuł fantazje, że jest synem swego mieszkającego w Anglii przyrodniego brata, co by mu niewątpliwie bardzo ułatwiło życie

Oficjalne uznanie miało dla Freuda niezwykłe znaczenie, opancerzał się jednak pozorami obojętności. Znoszony w milczeniu ciężar dyskryminacji rasowej również nie pozostał bez śladu. Jedyną odpowiedzią na to była postawa obronna. I tak jak w głębokich pokładach osobowości utożsamiał się z Mojżeszem, tak w życiu źródłem satysfakcji było dla niego poczucie, że rezygnując z rozkoszy konformizmu i bezpieczeństwa wybiera rolę pioniera, który mimo oporu własnej grupy toruje drogę prawdzie.

W *Cywilizacji i jej rozterkach* Freud podejmuje inny temat, który można określić jako psychoanalizę stosowaną, tym razem socjologiczną. Jej teza (ani specjalnie zaskakująca, ani nowa) głosi, że cywilizacja i kultura zostały zbudowane na ucisku lub poprzez skierowanie w społecznie użyteczne kanały seksualnych i agresywnych instynktów człowieka. To doprowadza go do absurdalnego zaatakowania cywilizacji, czego końcowym wnioskiem miałby być powrót do stanu dzikości.

Mimo dużego osobistego przywiązania do Freuda sądy jego biografa są bystre i sprawiedliwe. Nie pomija nawet tych epizodów, które mogą ukazać go w niekorzystnym świetle (np. reakcja Freuda na wiadomość o śmierci Adlera). Jones nie obawia się pokazać osobistych i naukowych różnic, jakie ich dzieliły, oraz istniejących między nimi sporów.

Z niezafałszowanej relacji wyłania się pełny obraz osobowości wiedeńskiego profesora. Obraz człowieka nie tylko wielkiego w poszukiwaniu prawdy, ale rozbrajająco ludzkiego w odruchach. Potwierdzają to niedawno wydane wspomnienia jego najstarszego syna, Martina *(Glory Reflected)*. Opinia nietolerancyjnego autokraty, skonfrontowana z faktami, zdradza wiele słabych punktów, chociaż nie można powiedzieć, aby był człowiekiem łatwym we współżyciu, przynajmniej na terenie zawodowym. Z jego bliskich współpracowników jedynie dr Jones potrafił mimo różnic zachować przyjaźń i zaufanie Freuda aż do końca.

Znamienną cechą Freuda było uparte odmawianie przyjmowania rzeczy według ich wartości obiegowej. I chociaż przekonanie, że rzeczy nie są tym, za co się je uważa, doprowadzało niekiedy do absurdu, jak w jego koncepcjach na temat Mojżesza i Szekspira i flirtach z okultyzmem, stanowiło równocześnie główną siłę napędową jego geniuszu.

Oceniając wpływ Freuda na myśl współczesną, dr Jones słusznie wskazuje, że trudno oddzielić ten wpływ od innych wydarzeń, które zaszły w okresie ostatniego półwiecza. W dziedzinie seksuologii dokonały się olbrzymie zmiany. I chociaż zmiany społeczne przyczyniły się do stworzenia sprzyjających warunków dla nowych odkryć i przyspieszyły ich przyjęcie, jest rzeczą wątpliwą, czy same w sobie doprowadziłyby do poznania podświadomych czynników, mających wpływ na życie duchowe jednostki. Ten stopień wiedzy o psychice ludzkiej, jaki posiadamy dziś, zawdzięczamy temu, że Freud się urodził.

ab

Dnia 24 lutego br. Werner Heisenberg ogłosił w Getyndze, że udało mu się sformułować równanie, ujmujące w jedną całość podstawy makrofizyki i teorii jądra atomowego, zasady fizyki klasycznej i mechaniki kwantowej. Określił je jako ogólne równanie pola.

Werner Karl Heisenberg urodził się 5 grudnia 1901 roku. Gdy miał lat 24, stał się głównym — obok Maxa Borna i Pascuala Jordana — twórcą mechaniki kwantowej. Dwa lata później ogłosił słynną zasadę nieokreśloności. W roku 1928 otrzymał nagrodę Nobla. W tym samym roku wyjaśnił zjawisko przyciągania żelaza (ferromagnetyzm). W roku 1932 wypowiedział powszechnie przyjętą tezę, że jądro atomu składa się z protonów i neutronów. Od siedemnastu lat jest dyrektorem najważniejszego na świecie ośrodka fizyki teoretycznej: Instytutu Maxa Plancka w Getyndze.

Równanie Heisenberga nie zostało jeszcze autorytatywnie ogłoszone i skomentowane: autor podał tylko jego zapis i zapowiedział złożenie wyjaśnień na dzień 25 kwietnia. Wiadomo tylko, że jako czynnik bardzo istotny wprowadza pojęcie „najkrótszej odległości", najmniejszego odcinka przestrzeni, który może odgrywać rolę w procesach mikrofizycznych. Czy okaże się poprawne i w pełni stosowane, czy nie zawiera luk lub nie prowadzi do antynomii, to stwierdzą dopiero badania specjalistów. Przyjąć je musimy na razie jako zapewnienie ostatecznego rozstrzygnięcia pewnych problemów fizycznych. A że są to problemy o znaczeniu najwyższym — formuła Heisenberga ma znaczenie naukowe, z którym równać się nie mogą ani wybuch bomby atomowej, ani wystrzelenie sputnika. Wkraczamy z nią w nową erę rozwoju wiedzy o świecie, kto wie — może w nową erę rozwoju ludzkości? Wydarzenia podobnej miary można policzyć na palcach w ciągu całych dziejów ludzkości. Nazwisko Heisenberga — słynnego już od trzech dziesiątków lat — znalazło się nagle obok nazwisk Kopernika i Newtona.

Te oceny mogą się komuś wydać przesadne. Zastanówmy się więc, na czym polega rewelacyjna doniosłość zadania, które postawił sobie Heisenberg? Trzeba w tym celu zagłębić się nieco w przeszłość.

Rozwój myśli ludzkiej coraz to inne dyscypliny naukowe wysuwa na plan pierwszy, czyni ośrodkami krystalizacyjnymi w tworzeniu panującego poglądu na świat, dostarczycielami zasadniczej problematyki filozoficznej. Filozofia, najwyższe uogólnienie nauki i zespół zasadniczych reguł i dyrektyw, tradycyjnie uważana jest za królową wiedzy — ale stanowisko głównego doradcy czy regenta królowej (która mimo imponującej długowieczności coraz to okazuje się żenująco niepełnoletnia) zajmują z biegiem wieków różni jej „poddani". Średniowieczu ton nadawała teologia, Renesansowi — filologia, wiek XVII wydaje się z dzisiejszej perspektywy okresem matematyki, później, w miarę komplikowania się procesu ewolucyjnego, awanse i niełaski przychodziły szybko i mijały niepostrzeżenie. Romantyzm wyniósł na piedestał historię i ona to panowała w umysłach narodów, budzących w sobie poczucie jedności i odrębności, ona była natchnieniem przy tworzeniu potężnych i szalonych systemów filozoficznych wielkich idealistów niemieckich.

Aż do połowy XIX wieku zasadniczy materiał filozofii i podstawę poglądów na świat, a nawet podstawę całego rozwoju nauk, stanowiły twierdzenia tzw. nauk humanistycznych, dotyczące spraw ludzkiej rzeczywistości: do wyjątków należał Berkeley, opierający swe koncepcje na pewnych obserwacjach z dziedziny optyki. Dla Hegla i Schellinga nauki przyrodnicze nie istniały, z ich wynikami nie warto było się liczyć. Ale około roku 1850 następuje całkowity przewrót i szybkie przesunięcie się punktu ciężkości z nauk humanistycznych na przyrodnicze. Jeszcze Comte odwoływał się w swej rozprawie z idealizmem do ideałów Ludzkości, Postępu i Ładu. Później jednak ewolucjonistyczna zoologia Darwina, chemia fizjologiczna Karla Vogta, materializm historyczny i ekonomia Marksowska stają się dominantami typowych postaw światopoglądowych i systemów pojęciowych. Drugie półwiecze upływa pod znakiem przyrodoznawstwa, a zwłaszcza biologii i chemii. Natomiast pierwsza połowa naszego stulecia — to bez

wątpienia epoka fizyki. Fizyka zanotowała największe sukcesy i skupiła na sobie uwagę w takim stopniu, jak żadna inna nauka.

Trzy motywy złożyły się na to, że fizyka zajęła wśród nauk XX wieku pozycję centralną. Po pierwsze odegrała tu rolę najnowsza tradycja. Świetny rozwój nauk przyrodniczych w XIX wieku skłonił wielu ich przedstawicieli do przyznawania sobie prawa i możliwości rozstrzygania wszystkich dotychczasowych problemów filozoficznych. Fizyce przypaść tu powinna niemała rola ostatecznego zakończenia sporu idealizmu z materializmem. Toteż każde nowe odkrycie poddawane było natychmiastowej i często całkiem opacznej interpretacji przez bojowników tych obozów. Po drugie — fizyka współczesna podjęła na nowo analizę starych i podstawowych pojęć filozoficznych: czasu, przestrzeni, determinizmu, stosunku przedmiotu do podmiotu itd. Olbrzymią rolę w nagłym renesansie rozważań nad tymi zagadnieniami odegrała Einsteinowska teoria względności. Po trzecie wreszcie — osiągnięcia fizyki najnowszej miały rewelacyjne znaczenie praktyczne: od badań nad promieniotwórczością do rozbicia atomu. Ten czynnik jest decydujący dla miejsca, jakie problemy fizyki zająć powinny w hierarchii zainteresowań współczesnego człowieka.

Historia fizyki w ostatnich sześćdziesięciu latach była pełna dramatycznych napięć i nieoczekiwanych sensacji. Rozpoczęło ją obalenie wszystkich właściwie dawnych poglądów na strukturę materii i wszechświata, a podejmowane śmiałe próby stworzenia nowego sytemu pojęciowego były wywracane lub podawane w wątpliwość przez każdy dalszy krok naprzód. Przedstawienie choćby w największym skrócie problematyki i rozwoju koncepcyj fizyki najnowszej jest oczywiście niemożliwe w krótkiej notatce i bez posługiwania się wzorami i specjalistyczną terminologią. Niektóre węzłowe zagadnienia są jednak w gruncie rzeczy dość proste i warto się z nimi zapoznać.

U schyłku wieku XIX za podstawowe atrybuty świata materialnego uważano masę i rozciągłość przestrzenną. Koncepcję istnienia atomu, podważającą potoczne przekonanie o materii jako masie twardej i nieprzenikalnej uważano za hipotezę roboczą. A w każdym razie atom był synonimem najmniejszej, niepodzielnej cząstki materii. Masa i energia uważane były za zjawiska niezależne: wyrażało się to w osobnych prawach zachowania materii i zachowania energii (w układzie zamkniętym ilości masy i energii pozostają niezmienne). Cały wszechświat — od planety do atomu — rządzony był prawami mechaniki newtonowskiej, absolutnymi i opartymi na idealnych pojęciach czasu i przestrzeni. Te same pojęcia, których używano do opisu planet i ich ruchów, stosowano do ciał niedostrzegalnych, ujmowanych przez obliczenia i dedukcje. Pierwszy model budowy atomu, podany w r. 1911 przez Ernesta Rutherforda, oparty był na analogii do układu planetarnego: dokoła jądra krążyły po regularnych orbitach planety-elektrony.

W ciągu pierwszego dwudziestolecia naszego wieku wszystkie te mniemania zostały obalone lub przekształcone. Teoria względności wyrugowała z fizyki pojęcia absolutnego czasu i przestrzeni. Energia i materia uznane zostały za wymienne. Atom okazał się czymś realnym i podzielnym, materia ujawniła strukturę nieciągłą i ziarnistą. Nastąpił radykalny rozbrat między mikrofizyką a makrofizyką.

W roku 1900 Max Planck ogłosił teorię kwantów, posiadającą rewolucyjne znaczenie, zwłaszcza dla poglądów na energię: ma ona charakter ziarnisty i nieciągły, podobnie jak i masa. W roku 1913 Niels Bohr zastosował tę teorię przy konstruowaniu nowego modelu atomu: był on już w wielu momentach sprzeczny z teoretycznymi założeniami fizyki klasycznej. Bohr dokonał pierwszego i decydującego wyłomu w murze tradycyjnych systemów pojęciowych i zarazem pierwszy zetknął się twarzą w twarz z trudnościami, jakie stwarzała konieczność całkowitej przebudowy teoretycznych podstaw fizyki atomowej. Pomysły wielkiego uczonego kopenhaskiego były jeszcze eklektyczne, wyrażane w mieszaninie terminów i symboli mechaniki klasycznej i kwantowej.

Dalszy krok naprzód zrobił Louis de Broglie. Sformułował on w roku 1924 falową teorię materii: każdej cząstce elementarnej odpowiada fala określonej długości i częstości. Koncepcja ta oparta była na analogii do nowych odkryć w dziedzinie promieniowania. Odkrycia te, podbudowane uogólnieniami teoretycznymi Einsteina, dowiodły, że promieniowanie (a więc i światło), ma

strukturę zarówno falową, jak i korpuskularną. W pewnych doświadczeniach światło występuje w postaci fal, w innych — w postaci strumienia cząsteczek. Ujawnienie tego dualizmu było wielką niespodzianką i pogłębiło zamieszanie w pojęciach fizycznych.

Przezwyciężeniem kryzysu w fizyce, wywołanego przez nieadekwatność i sprzeczności uogólnień teoretycznych, nie obejmujących całego szeregu zjawisk i koncepcji szczegółowych, było stworzenie przez Heisenberga (1925) i osobno przez Erwina Schrödingera (1926) zasad mechaniki kwantowej, które w roku 1928 P.A.M. Dirac przekształcił w myśl dyrektyw teorii względności. Mechanika kwantowa pozwoliła ujednolicić pojęciowo wiele nowych pomysłów i wytłumaczyć szereg danych eksperymentalnych. Była przełomem w dziejach fizyki, ale nie zlikwidowała bynajmniej wszystkich sprzeczności, w jakie uwikłała się fizyka podczas swego szybkiego i tryumfalnego pochodu. Co więcej, pojawiły się nowe trudności, zdawałoby się nierozwiązalne. Dwa problemy, które wiążą się ściśle z nazwiskiem Heisenberga, nabrały szczególnego znaczenia przez swój rezonans filozoficzny. Pierwszy z nich łączy się z kategorycznym orzeczeniem o nieprzydatności pojęć, stosowanych do opisu zjawisk makrofizycznych, przy opisie atomu. Takie pojęcia, jak położenie, prędkość czy tor elektronu są w gruncie rzeczy bezsensowne. Drugi problem wyrósł na podstawie słynnej Heisenbergowskiej zasady nieokreśloności (czy niepewności), stwierdzającej niemożność jednoczesnego ustalenia prędkości i położenia elektronu, a ogólniej — zasadniczą niemożność określenia, w jakim stanie znajduje się w pewnym momencie określony ustrój elementarny.

Twierdzenia Heisenberga wywołały wielką dyskusję w sprawie determinizmu (skoro nie znamy stanu teraźniejszego, jakże możemy uznawać, że wyznacza on stan przyszły? — to była jedna z wątpliwości), która doprowadziła część fizyków do całkowitego odżegnania się od tego, zdawało by się, nienaruszalnego postulatu naukowego, innych zaś skłoniła do zamiany „determinizmu" na „statystyczną prawidłowość". Odtąd zamiast mówić o kategorii przyczyny mówimy raczej o matematycznym prawie wielkich liczb. Ogólnie powiedzieć można, że mechanika kwantowa nie tylko dała nam nowy obraz świata mikrofizycznego, ale spowodowała poważne zmiany w naszych pojęciach o metodach i twierdzeniach nauki. Między innymi zajęto się bardzo uważnie badaniem wpływu procesu poznawania na stan poznawanego przedmiotu; dotyczy to zwłaszcza procesów pomiarowych. I ustalono, że mówienie o tym, jak „jest naprawdę" w grupie cząsteczek, jest równie niedorzeczne, jak pytanie o kolor przedmiotów, gdy nie pada na nie światło. Naszym zadaniem jest tylko docieczenie, jakie formuły najlepiej tłumaczą otrzymywane na drodze eksperymentalnej wyniki.

Leopold Infeld pisze w *Nowych drogach nauki:* „Rozwój mechaniki kwantowej wykazał konieczność przejścia na inne, zupełnie nowe metody myślenia w teorii budowy materii. Rezygnujemy z konkretnych obrazów i modeli, nadajemy teoriom coraz bardziej abstrakcyjny charakter. Rozumiemy bezsilność pojęć makrofizycznych w zastosowaniu ich do świata wnętrza atomu, zastępujemy modele obrazowe modelami matematycznymi. Pogłębiliśmy nasze poznanie, a jednak rzeczywistość stała się dla nas jeszcze bardziej pełna niezrozumiałych zjawisk i niepokojących zagadek".

Mechanika kwantowa napotykała dotychczas wielkie trudności w teorii pola jądrowego i elektromagnetycznego, wieloletnie wysiłki Einsteina nie dały tu zadowalających rezultatów. Nie udało się też przerzucenie pomostu między fizyką kwantową i klasyczną, nad czym przez lat blisko pięćdziesiąt pracował Max Planck. Zasada komplementarności (dane, uzyskiwane przy zastosowaniu odmiennych metod badawczych i sprzecznych ze sobą systemów pojęciowych — np. kwantowego i klasycznego — uzupełniają się wzajemnie) ma co prawda wielkie znaczenie ogólno-metodologiczne dla wszystkich nauk empirycznych, jest jednak ostatecznie tylko ucieczką przed fundamentalnymi trudnościami. Równanie Heisenberga wydaje się obwieszczać koniec tej niepokojącej sytuacji. Zasypuje też przepaść, jaka pojawiła się i stale pogłębiała między rzeczywistością ciał wielkich i małych. Rozbity świat zrósł się w naszych oczach. Filozoficzna doniosłość tego wydarzenia nie da się dziś jeszcze przewidzieć.

Budzi ono zarazem refleksje na temat nieco inny. Mianowicie wielkie sukcesy,

odnoszone przez fizykę w wieku XX, zawdzięcza ta nauka w głównej mierze aparatowi matematycznemu. Nie wyjątkiem, lecz regułą stało się wyprzedzanie danych eksperymentalnych o całe lata przez śmiałe przekształcenia matematyczne teoretyków. Tabela pierwiastków Mendelejewa, w której znajdowały się puste miejsca dla nie odkrytych jeszcze elementów, przewidzianych przez obliczenia, może być uznana za symboliczną. Podobnie dziełem matematyki, nie obserwacji empirycznej, była teoria Einsteina. I jest rzeczą oczywistą, że najnowsze równanie Heisenberga, choć niewątpliwie oparte na danych doświadczalnych, jest przede wszystkim wynikiem spekulacji abstrakcyjnej.

Wielki matematyk i filozof, Alfred North Whitehead, przepowiadał w roku 1926 (w książce *Science & the Modern World*, której rozdział *Matematyka jako element w historii myśli* drukowany był w *„Twórczości"* w styczniowym numerze roku 1947) wzrost roli matematyki w życiu ludzkości. Wzrost ten postępuje z każdym rokiem, a równanie Heisenberga jest jego najświetniejszym przejawem od chwili ogłoszenia przez Einsteina jego rewelacyjnych koncepcji. Obserwujemy zarazem powolną inwazję dyscyplin matematycznych na tereny nauk pozostawionych dotychczas swobodnemu bujaniu ducha, który, jak wiadomo, lata, gdzie chce. Twórca cybernetyki, Norbert Wiener, ogłosił pierwsze szkicowe próby zastosowania tej najmłodszej i już dziś jednej z najważniejszych gałęzi matematyki przy rozpatrywaniu problemów tradycyjnie „humanistycznych". Rozszerza się teren stosowalności statystyki. Pojawiły się próby rozwiązywania problemów socjologicznych przy pomocy teorii gier.

Wydaje się, że w przyszłości zainteresowania matematyków będą kierowały się coraz bardziej w stronę nauk o człowieku i jego działalności. Stawiają one przed matematyką zadania o wiele trudniejsze niż nauki przyrodnicze. Ale matematyka okrzepła i zmężniała przy trudnej „fizycznej" robocie — i jest w tej chwili w stanie podjąć pracę „duchową". Ogłoszenie równania Heisenberga zamyka, być może, epokę fizyki — i otwiera przed nauką i ludzkością nowe perspektywy poznania, opanowania rzeczywistości bardziej nieuchwytnej niż wiązki fal elektromagnetycznych.

Zdzisław Najder

FALA NEOEKSPRESJONIZMU

Christa Wolf, omawiając w *„Neue Deutsche Literatur"* książkę Karla Ottena pt. *Die Botschaft*, recenzji swojej daje tytuł *Botschaft wider die Passivität*. Tytuł więc sugeruje nie tylko obraz wojny, lecz czynną postawę człowieka wobec otaczającej go rzeczywistości. Akcja powieści toczy się we francuskim miasteczku prowincjonalnym w lecie 1940 roku, w czasie inwazji niemieckiej. Bohater — syn francuskiego mieszczanina, nauczyciel gimnazjalny, w ostatniej części książki zajmuje postawę człowieka walczącego z otaczającym go złem. Stoi na stanowisku, że kto w czasach złych nie przeciwstawia się czynnie temu, co złe, ten złu pomaga. Od poglądu, że człowiek nie potrafi zmienić ani ludzkości, ani świata, że zmienić potrafi tylko samego siebie, bohater przechodzi na pozycję walczącą, pomaga ruchowi oporu i w tej pozycji walczącej widzi cel swego istnienia. Wieczne problemy „dobro i zło", „działanie czy bierność" nabrały konkretności i mimo tendencji do absolutyzowania książka ma swoje miejsce wśród zachodnio-niemieckiej literatury antywojennej — twierdzi recenzentka *„N.D.L."* Charakterystyczne, że Karl Otten wychodzi z kół ekspresjonistycznych i że cechy tego stylu przetrwały również w jego ostatniej powieści. Nie tylko zresztą w tej jednej.

Do tego typu książek należy także ostatnia książka Fritza v. Unruh pt. *Der Sohn des Generals*. Autor zaznacza we wstępie, że postaci powieści są symboliczne, niemniej ostatnia książka ma charakter autobiograficzny. Na

przeżycia bohatera, Uhle, składa się całe życie obecnie siedemdziesięciodwuletniego pisarza, który dotąd przebywa na emigracji (ostatnio na Rivierze), nie rezygnuje jednak z oddziaływania na swój naród, a w roku 1954 wydał swoje „przemówienie o braterstwie". Uhle — bohater wielu jego utworów — ma w sobie zawsze coś z autobiografii. Charakterystyczne, że druga postać powieści, producent filmowy Schleich, figuruje również w jednej z pierwszych sztuk Fritza v. Unruh pt. *Platz* z roku 1920, że nazwisko jego miało być symboliczne.

Ostatnia, omawiana tutaj powieść — to dzieje pisarza. A więc lata dziecięce, młodzieńcze, zawodowa służba wojskowa i rezygnacja z niej, spowodowana ostrą krytyką, jaką wywołała w wilhelmowskich sferach wojskowych sztuka Fritza v. Unruh pt. *Offiziere*, oraz zakaz wystawienia drugiej jego sztuki pt. *Louis Ferdinand, Prinz v. Preussen*, którą Reinhardt włączył już do swoich planów teatralnych. Biorąc udział w pierwszej wojnie światowej nie zrezygnował z twórczości antywojennej i w r. 1918 ukazała się jego powieść *Opfergang*, w której z pasją mówił o „matactwach i krętactwach handlarzy duszą świata". Dwa dramaty z tego okresu: *Platz i Geschlecht* — należą do najbardziej wymownych i cenionych dramatów ekspresjonistycznych. Romain Rolland nazywał Fritza v. Unruh „bohaterem i apostołem", Einstein był z nim w przyjaźni. On sam krytykował ostro „niewolników mamony" — i zdobywał uznanie swą twórczością dramatyczną. W roku 1932 był jednym z twórców *Eiserne Front* i w tym samym roku wyemigrował. Aresztowany we Francji w r. 1940, ucieka do Ameryki, a w r. 1955 osiada na Rivierze. *Der Sohn des Generals*, pierwszy tom zamierzonego wielkiego cyklu, skierowanego przeciwko tym, którzy szykują narodowi niemieckiemu nowe bratnie mogiły — nie zdobyła nowego czytelnika. Krytyka zachodnio-niemiecka zarzuca książce, że obraz szkoły kadetów, drylu wojskowego itd. nie ma siły uogólnienia, przeciętnego czytelnika zaś zniechęca patos stylu ekspresjonistycznego. Niemniej ten właśnie styl jest często stylem wyznań we współczesnej literaturze antywojennej i antyfaszystowskiej w Niemczech Zachodnich i Austrii. Na przykład młoda autorka, Ilse Aichinger, zdobyła przed kilku laty nagrodę za powieść *Die grössere Hoffnung*.

Akcja powieści toczy się gdzieś w Niemczech, w mieście nie oznaczonym na mapie, w jakimś momencie wojny, w którym deportacja łączy się z bombardowaniem terenów Niemiec. Książka jest antyhitlerowska i antywojenna. Spośród innych wyróżnia się przede wszystkim postaciami bohaterów. Nie są to żołnierze Opitza, Bölla czy Remarque'a. Bohaterami powieści Ilsy Aichinger są dzieci. Rzeczywistość krwawej wojny, rzeczywistość całego bestialstwa faszyzmu, dyskryminacja przeżywana przez dzieci nabierają jakiejś bolesnej konkretności, olbrzymieją, stają się znacznie bardziej przerażające. Dzieci, które szukają „dobrych przodków", dzieci, które obowiązuje zakaz wstępu do parku i które bawią się w chowanego na cmentarzu, dzieci, które z chwili na chwilę oczekują deportacji — wszystko to nabiera w książce Ilsy Aichinger cech apokaliptycznych. Wszystko się dzieje w kategoriach niepojętych dla ludzkiego rozumu, na ziemi, ale, jak często zaznacza autorka, między piekłem i niebem. Ludzie dorośli błąkają się jak cienie wykonując swoje zadania najbardziej nieludzkie, jak kukiełki kierowane nie wiadomo czyją ręką, nie wiadomo w jakim celu i nie wiadomo dlaczego. I ta apokaliptyczna wizja, która wyrasta na gruncie konkretnych, realnych zarządzeń hitlerowskich i pełnych tragizmu doznań dzieci, obejmuje również świat zjawisk przyrody i świat rzeczy. Noc i ciemności, księżyc i wiatr, świat rzeczy martwych — to nie tylko tło; obok zabłąkanych i zagubionych cieni ludzkich — to „osoby" biorące udział w akcji, przemawiające ludzkim językiem, po ludzku czujące, po ludzku złe. Rzeczywistość, w której „wszystkie imiona ludzkie to SOS", gdzie „wszystkie nazwy miast stały się nazwami bitew", gdzie „front jest wszędzie", „gdzie maszyniści wiedzą tylko jedno, że zapomnieli o celu swej podróży, że nie wiedzą, dokąd jadą", gdzie „człowiek nie wie, skąd idzie i dokąd, kiedy wie tylko, że się urodził w czasach, gdy wszystkie pojęcia zatraciły swój sens", rzeczywistość, w której nie wiadomo, czy obcy jest człowiek, którego „włosy są czarne i kręcone, czy ten, którego ręce są zimne i twarde" — ta rzeczywistość jest jak noc i patrzy na wszystko szeroko otwartymi oczyma ciem-

ności. Tę rzeczywistość, pełną tragizmu, sprzeczną z rozumem, autorka ujmuje w kategoriach wymykających się poznaniu. Nie ogranicza się zresztą wyłącznie do negacji. Książka ma swoją prawdę, którą głosi, niezbyt zresztą przekonywająco. To prawda, że „we właściwym czasie wszystko stanie się jasne", że „trzeba patrzeć z oddali, by zrozumieć", że „tam, gdzie się mieszka, nie jest się w domu", że „szukać trzeba nowego", a „przede wszystkim odnaleźć samego siebie", że „każdy musi sam przekroczyć most" i „zbudować nową drogę" i wiele innych z zakresu „większej nadziei". Nieludzki świat bestialstwa, realizm szczegółów łączy się z surrealistyczną rzeczywistością, roztapia się w niej, nadaje całości charakter jakiegoś sabatu czarownic, z którego wyjść potrafi ten tylko, kto odnajdzie odrodzenie w sobie. Dla tych prawd skądinąd znanych, wieszczących eschatologię i nowe odrodzenie w wierze, stwarza autorka styl zawsze podniosły, zawsze patetyczny, emocjonalny do ostatecznych granic, wyrażający się przede wszystkim w krótkich, wypowiadanych jednym tchem zdaniach wykrzyknikowych i pytajnikowych. Taki sam charakter mają dialogi i uogólnienia, zawsze o charakterze albo symbolicznym, albo aforystycznym, w których każda ziemska prawda może być odwrócona i stać się swoim przeciwieństwem. Dużo w związku z tym gry słów, które są wypowiedziane jako prawdy ostateczne. Proza Ilsy Aichinger ma charakter wybitnie wizyjny, a wieszczona przez nią „dobra nowina" znalazła swój swoisty wyraz w panemocjonalizmie, który ma w sobie coś z baroku.

Tomik jej opowiadań, wydany w roku 1953, świadczy o pewnych przemianach młodej autorki. Opowiadania są opanowane, ich ton spokojny, czasem tylko, przy użyciu monologu wewnętrznego, jak w ostatnim, *Rede unter dem Galgen*, wracają cechy charakteryzujące styl jej pierwszej powieści. Niemniej zasadniczą cechą tych wszystkich opowiadań jest odejście od realizmu, wszystkie, niezależnie od tematyki, są udziwnione, realizm jest wyłącznie i tylko realizmem szczegółów, kanwą, na której snuje autorka swą wizję, tym razem nie tyle świata, ile ludzi i sytuacji, w których się znajdują. Charakterystyczne zresztą, że realizm staje się właśnie pointą surrealistycznej wizji, jak np. w opowiadaniu *Der Plakat*.

Książka Wernera Steinberga (który przeszedł ostatnio z Niemiec Zach. do Niem. Rep. Dem.) pt. *Als die Uhren stehen blieben* należy również do literatury antywojennej. Autor nawiązuje do zdarzeń roku 1945 i miasta Wrocławia w tym okresie — daje obraz wojny, tragizmu, który niesie ona ze sobą. Śmierć miasta, męka i śmierć ludzi i zwierząt — cierpienia zawinione i niezawinione — wszystko splątane w jeden węzeł — daje przerażającą, apokaliptyczną wizję ginącego świata. Tytuł *Als die Uhren stehen blieben* jest wymowny, jeśli chodzi o zasadniczą intencję autora. Autor mówi o domu, mieszkaniu, w którym upływają dni życia, radości i smutki człowieka, odmierzone tykaniem zegara. Zwykły dzień, wieczór, lampa z abażurem, napisy na słoikach i słoiczkach w kuchni — wszystko to autor kontrastuje z chaosem i okropnością wojny, z pociskami pękającymi nad głową, ze śnieżycą i zawieją, z beznadziejną wędrówką ludzi, z pukaniem do wszystkich drzwi i zupełną samotnością człowieka. Obraz wędrówki Jutty, bohaterki książki, z malutkim dzieckiem na rękach, śmierć tego dziecka, wózek przewrócony na szosie, herbata, która wylewa się z termosu — to dalszy ciąg tych konkretów, z których każdy mówi o życiu, płynącym swoją koleją i straconym bezpowrotnie. Czy tak być musiało? I na to pytanie stara się odpowiedzieć Steinberg w swojej powieści, która ma być również rozrachunkiem z faszyzmem. Na tle apokaliptycznych wizji ginącego świata pokazuje autor różnych ludzi; będzie to robotnica Jutta, syn fabrykanta i jego rodzice, prostytutka i jej ojciec-socjalista, faszyści — ślepi czciciele Hitlera i hitleryzmu, dezerter, tłumy uciekinierów, szofer, zawiadowca stacji — sylwetki ludzi, którzy pokazują się, by zniknąć.

Bohaterowie Steinberga, poza swoją tragedią osobistą, rodzinną, przeżywają również tragedię płynącą z poczucia odpowiedzialności za to, co się stało. Joachim Brandenburg na chwilę przed śmiercią uświadamia sobie, że lufy hitlerowskich oprawców skierowane w jego pierś — to lufy, które on sam dał im w ręce. Że jego ucieczka na „wyspę szczęśliwości", tolerowanie tego, czego widownią były Niemcy od 1933 roku — to wszystko właśnie doprowadziło do

katastrofy, której on sam stał się ofiarą. Nie tylko on sam. Ofiarą bowiem stały się dwa miliardy ludzi, miasta-cmentarze, miasta — jak ząb toczony przez próchnicę, miasta i drogi, po których płynie nieustający, miażdżony przez pociski potok ludzi. Brandenburg uświadamia sobie swoją winę, uświadamia sobie również, że to, co się stało, jest nieodwracalne. Dlatego też „kiedy umrzemy wszyscy, żyć będzie ten, kto zacznie od początku". Wszyscy inni będą kłamać i będą musieli kłamać" — mówi Brandenburg.

Niezależnie od różnic między hitlerowcami i niehitlerowcami — jedno ich łączy. Wszyscy w tym chaosie eksplozji, wybuchów, huków i wycia syren, w bezcelowym kluczeniu po drogach, zajmowaniu opuszczonych domostw — wszyscy zatracają cechy ludzkie, przypominają czasem chrabąszcze, czasem ryby, czasem mrówki — nigdy ludzi. Jeśli zaś przybierają na nowo postać ludzką — to są to ludzie jaskiniowi, pierwotni, poza którymi pozostały daleko wszystkie osiągnięcia kultury i wszystkie ludzkie nawyki. Ostateczna degrengolada człowieka — to skutek tego, co wyrasta i wyrosnąć może na gruzach wojny. Metoda „pokazywania" wewnętrznych przeżyć bohaterów, nawiązująca często do chwytów znanych m.in. w literaturze amerykańskiej, nie zawsze spełnia zadanie pogłębienia oblicza wewnętrznego człowieka. Autor stara się wniknąć w przeżycia swoich postaci, zwolenników i przeciwników reżymu, próbuje również wyjść z „czystej" powieści antywojennej — stworzyć romans psychologiczny. Nie wszystko to jest jednakowo wymowne. Trzeba powiedzieć, że sam obraz wojny jest znacznie bardziej przekonywający niż perypetie miłosne bohaterów Steinberga. I że talent Steinberga dochodzi bardziej do głosu w tym, co urasta do symbolu, niż w opisach konkretu. Wrocław — to symbol miasta w czasie wojny w ogóle, w jego obrazie nie zamknął Steinberg żadnych realiów. Niemniej książka ukazuje próbę rewizji, postawę pisarza, który chce dać obraz tragicznej przeszłości i odnaleźć jej przyczyny.

Książka Steinberga jest protestem przeciwko wojnie. Protestem, który pisarz wyraził w prozie lirycznej, mocno emocjonalnej, często ckliwej, zawsze wybuchowej, przypominającej również ekspresjonistyczne utwory po pierwszej wojnie światowej w Niemczech.

Zagadnienie stylu ekspresjonistycznego w nowej powojennej powieści niemiecko-austriackiej o tematyce antywojennej i antyhitlerowskiej domaga się analizy. Domaga się analizy zwłaszcza teraz, kiedy Bundestag zamierza zaopatrzyć w broń atomową odrodzony Wehrmacht pod wodzą wytrawnych hitlerowskich generałów.

Barbara Rafałowska

„MITOLOGIE" ROLANDA BARTHES'A

W numerze francuskim *„Twórczości"* Maurice Nadeau, pisząc o współczesnej francuskiej krytyce literackiej, jako wielką nadzieję tej krytyki wymienił obok Jean-Pierre Richarda — Rolanda Barthesa. Maurice Nadeau program Barthesa określił — przypominam — takim zdaniem: „Odmitologizować rzeczywistość społeczną, odmitologizować literaturę wyławiając tematy narzucone przez środowisko albo wynikłe z samej struktury umysłowości i psychiki pisarza, częstokroć organiczne — oto zadanie, którego Barthes się podjął i które prowadzi go niekiedy do zdumiewających wyników".

Tym wynikom chciałbym poświęcić kilka uwag. Jedną z najwybitniejszych książek ubiegłego roku są *Mitologie (Mythologies* *) Barthesa. Jest to druga już książka młodego krytyka. Pierwsza, *Le degré zéro de l'écriture*, dała realną podstawę do tej nadziei, o której pisał Nadeau. Barthes postawił zagadnienie *écriture*, formy literatury jako całości autonomicznej, nierozdzielnej (na język

* Editions du Seuil.

styl), przeobrażającej się historycznie. *Ecriture* to znak (i język, i styl, i myśl jednocześnie) niosący na sobie brzemię konfliktów czasu. Odczytywanie *écriture* to odczytywanie, to rozszyfrowywanie mitów tworzonych wciąż, niezmiennie, ustawicznie.

Druga książka Rolanda Barthesa to próby odmitologizowania współczesności. Barthes działa na szerokim froncie. *Mitologie* to zbiór krótkich interwencji, które na przestrzeni kilku lat Barthes publikował głównie na łamach miesięcznika *„Les Lettres Nouvelles"*. Utwory te nazywam „interwencjami", gdyż jakoś nazwać je muszę. Objętością, formą skrótową przypominają felietony. U nas jednak felieton literacki ma własną tradycję, oparty jest przede wszystkim na błyskotliwości i dowcipie. „Interwencje" Barthesa błyszczą także, ale innymi walorami, są gęstsze myślowo, bardziej nasycone filozofią, chociaż tematycznie ogarniają cały horyzont współczesnego życia. Barthes poświęca uwagę takim sprawkom, jak *catch* i *strip-tease*, i takim sprawom, jak strajki i wojna w Algerze. Co te interwencje łączy?

„Pisane z miesiąca na miesiąc te szkice — cytuję wstęp Barthesa — nie pretendują do rozwoju organicznego: związek między nimi polega na natarczywości, na powtarzaniu. Ja nie wiem, czy — jak chce zwyczaj — rzeczy powtarzane podobają się, ale myślę, że w ten sposób przynajmniej znaczą. A ja właśnie szukałem znaczeń. Czy to są m o j e znaczenia? A inaczej: czy tutaj jest mitologia mitologii? Z pewnością tak."

Zmagając się z mitologią, z mitologiami, niesposób nie zajmować postawy, stanowiska własnego, niesposób nie być stroną. Barthes określa to wyraźnie, nie skąpi tego samookreślania. Jednego nie chce: mistyfikacji. „Pragnę przeżywać w sposób pełny, a więc całkowicie, sprzeczności mojego czasu, które mogą z sarkazmu uczynić warunek prawdy".

Najlepiej Roland Barthes przedstawi się sam w konfrontacji przedmiotu, metody, konkluzji. Poniżej jedna z jego „interwencji", pt. *Krytyka niema i ślepa*.

•

Krytycy (literaccy i teatralni) często stosują dwa argumenty dość szczególnego rodzaju. Pierwszy to uderzenie przez zaskoczenie sądem, że przedmiot krytyki jest niewyrażalny, a więc krytyka zbyteczna. Drugi argument, występujący periodycznie, podobnie jak poprzedni, polega na przyznaniu się krytyka do ograniczoności: jest zbyt głupi, zbyt silnymi więzami złączony z Beocją, aby mógł zrozumieć utwór o ambicjach filozoficznych. — Sztuka Henri Lefebvre'a o Kierkegaardzie spowodowała więc u naszych najlepszych krytyków (pomijam tych, którzy firmowo, od frontu uprawiają głupotę) symulowany atak skretynienia (cel jego był oczywisty: zdyskredytować Lefebvre'a przez podniesienie go — zamiast do potęgi — do śmieszności czystej celebralności).

Dlaczego to krytyka stale, a przynajmniej periodycznie obwieszcza swoją niemoc czy też nieudolność myślową? Nie przez skromność z pewnością. Nic wygodniejszego, jak takie wyznanie krytyka, że nic a nic nie rozumie z egzystencjalizmu; to szczyt ironii, a więc pewności siebie — takie przyznanie się krytyka ze skruchą, że nie został (niestety) wtajemniczony w arkana filozofii Niezwykłości; nie ma większej agresywności, jak opowiedzenie się po stronie niewyrażalnego w poezji.

A wszystko to w rzeczywistości znaczy ni mniej ni więcej: krytyk tak bardzo pewien jest swojej inteligencji, że przyznaniem się do nierozumienia kompromituje nie własny umysł, ale umysłowość autora. Robi się głupie miny dla większego efektu, większego wpływu na publiczność: daje się jej w ten sposób szansę zastąpienia poczucia własnej impotencji przez poczucie własnej inteligencji. To słynny manewr z salonu pani Verdurin: „To mój fach inteligencja, a ja nic z tego nie rozumiem; a pan? Pan też nic z tego nie rozumie, to znaczy, że pan jest tak inteligentny jak ja".

Prawdziwą treścią tych periodycznych wyznań niewiary w kulturę jest stary mit obskurantyzmu, według którego myśl niekontrolowana przez „zdrowy rozsądek" i „uczucie" jest szkodliwa: Wiedza jest złem, oboje wyrośli na tym samym drzewie; kultura dozwolona jest pod warunkiem, że będzie stale pamiętać i powtarzać frazes o marności swoich celów i ograniczoności swojego życia. Kultura idealna to już tylko łagodna wylewność retoryki, to sztuka świadczenia słowami o chwilowej, przejściowej obecności duszy. Ten sta-

ry, romantyczny związek serca i głowy istnieje jedynie w wyobrażeniach mających swoje źródło w jakimś nieokreślonym gnostycyzmie, w filozofiach wizjonerskich, opiumistycznych euforii, będących, jakby co do czego przyszło, zawsze najpewniejszą podporą reżimów silnych, w których intelektualiści mogą pełnić tylko jedną funkcję: doglądać wzruszenia i niewyrażalnego. Bo tak już jest: każde zastrzeżenie wobec kultury jest zawsze zejściem na pozycję terroru. Być zawodowym krytykiem i wyznawać niekompetencję, przyznawać się do tego, że się nic a nic nie rozumie z egzystencjalizmu czy marksizmu, to znaczy własną ślepotę i własną niemotę windować jako ogólną zasadę poznawczą, to znaczy eliminować z rzeczywistości, odrzucać marksizm i egzystencjalizm prościutkimi słowami: „Nie rozumiem, to znaczy, że wy jesteście idioci".

Po co został krytykiem ktoś, kto odczuwa strach czy też pogardę wobec filozoficznych podstaw dzieła literackiego i domaga się prawa do tego, aby ich nie rozumieć i o nich milczeć? Przecież na rozumieniu i wyjaśnianiu polega zawód krytyka. Możecie, jak chcecie rzecz prosta, osądzać filozofię według tzw. „zdrowego rozsądku". Cała przykrość jednak w tym, że chociaż „zdrowy rozsądek" i „uczucie" nic a nic nie rozumieją się na filozofii, to filozofia jednak rozumie je doskonale. Wy filozofów nie wyjaśniacie, ale filozofowie was wyjaśniają. Wy nie chcecie zrozumieć sztuki marksisty Lefebvre'a, ale możecie być pewni, że marksista Lefebvre rozumie doskonale wasze niepojmowanie, a przede wszystkim rozbrajająco niewinne wyznanie tego niepojmowania, które składacie.

Przełożyła
wb

*

Roland Barthes na kilkudziesięciu podobnych, bardzo zróżnicowanych przykładach pokazuje mechanizm tworzących się mitologii i ich sens paraliżujący, demobilizujący świadomość współczesnego społeczeństwa. Ambicją jego jest, to określił Maurice Nadeau, odmitologizować i odmistyfikować czas dzisiejszy. Książkę swoją zamknął konkluzją, studium ogólnym pt. *Mit dzisiaj*. Do tego studium warto będzie jeszcze powrócić.

zb

ZBIGNIEW PRONASZKO

W Krakowie zmarł jeden z nestorów malarstwa polskiego, artysta, który nie tylko dzięki długowieczności wszedł do historii naszej współczesnej plastyki.

Był uczniem Jacka Malczewskiego. To stwierdzenie jest konieczne, aby uświadomić sobie w pełni ogromny wkład Pronaszki i jego artystycznych towarzyszy w dzieło wyprowadzenia polskiej sztuki ze ślepego zaułka krakowsko-monachijskich sosów i pseudogłębi. Historyczną zasługą tego pokolenia było postawienie — jasne i bezkompromisowe — problematyki artystycznej w miejsce uroszczeń i złudzeń duszpasterstwa.

Zbigniew Pronaszko wraz z Tytusem Czyżewskim był założycielem pierwszej polskiej grupy awangardowej — formistów (r. 1917). Łatwo dziś, z perspektywy 40 lat, wykazać, że była to w istocie grupa niezbyt zwarta, bardziej świadoma potrzeby buntu niż posiadająca sprecyzowany program artystyczny. Krzyżowały się w niej doświadczenia kubizmu z ekspresjonizmem i stylizowana ludowość z postimpresjonizmem. Połączenie indywidualności tak różnych, jak S. I. Witkiewicz, Zbigniew Pronaszko, August Zamoyski i Henryk Gotlieb, nie rokowało tej pierwszej awangardzie długowieczności i rzeczywiście po czterech latach istnienia grupa rozpadła się. Ale wyłom został dokonany, przyczółki zdobyte i wstępne awangardy, bardziej konsekwentne i teoretycznie wyklarowane (Blok, Praesens, a. r.) miały niejako grunt oczyszczony. Wieczny kołtun, który pod jednym z obrazów na pierwszej wystawie formistów powiesił kartkę „Zakupione przez Towarzystwo Rozśmieszania Koni" miał przeciwko sobie już nie modę, lecz kierunek.

Określa się Zbigniewa Pronaszkę jako kolorystę. Jest to termin tak bardzo ogólny, że nie określa prawie niczego. Kolorystami byli kapiści, którzy podpalali formę kolorem; innym kolorystą był Pronaszko, który odkrył własną formułę równowagi koloru i formy akcentowanej czysto, prosto, niekiedy monumentalnie.

Oprócz malarstwa sztalugowego i pracy pedagogicznej Pronaszko pracuje twórczo również w dziedzinie scenografii malarstwa ściennego (pierwsza nagroda w konkursie na plafony wawelskie) oraz rzeźby. Był autorem świetnego projektu pomnika Mickiewicza dla Wilna i bohaterem długiego sporu o realizację swego dzieła. A że projekt był nowatorski i śmiały — do naszych czasów doszła tylko fotografia makiety.

Przed rokiem oglądaliśmy w „Zachęcie" wystawę zbiorową siedemdziesięcioletniego artysty. Obrazy ostatniego jego cyklu są poświęcone zmarłej żonie — mówią o śmierci. Inaczej niż obrazy jego mistrza, Jacka Malczewskiego, przedstawiające z upodobaniem tłuste anioły, kładące palce na oczach brodatych druidów. Pronaszko mówi o śmierci jak współczesny poeta, językiem suchym, rzeczowym, pozornie wypranym z emocji. Niedoczytana książka na stole, linie drzew za oknem, puste krzesło. Nie wiedzieliśmy rok temu, że artysta pisze właśnie swój napis nagrobny.

zh

GEORGES ROUAULT

Zostało tylko dwóch, a może trzech: Picasso, Braque, Chagall. Odchodzą wielcy mistrzowie. Odchodzą bez następców. Kończy się epoka potężnych indywidualności, wchodzimy w epokę sprawnych przeciętnych.

Rouault urodził się w roku 1871, dokładnie w okresie Komuny Paryskiej, w środowisku rzemieślniczym. Bretończyk po ojcu, będzie Rouault, podobnie jak Léger, ostatnim może malarzem rzemieślnikiem uczciwym, ociężałym, z ogromną wiedzą o warsztacie, która nie przeszkadza wolno wyzwalającej się wizji świata, nie błyskotliwej, lecz głębokiej.

Rozpoczął od naprawiania witraży. Wywarło to ogromny wpływ na jego malarstwo, w którym odczytać można wpływy wielu malarskich epok, od płaskorzeźby asyryjskiej aż po impresjonistów. Właściwe studia malarskie rozpoczyna u Gustawa Moreau — poczciwego symbolisty, którego uważał za swego duchowego mistrza. Zetknięcie z Leonem Bloy, Andrzejem Suarèsem a potem z Maritainem czyni z niego chrześcijańskie sumienie epoki w malarstwie. Ciemne, obwiedzione jak witraże czarnym konturem, grube jak płaskorzeźby — płótna Rouaulta wyrażają mroczne sprawy cywilizacji współczesnej. Niespiesznie, w ciągu sześćdziesięciu z górą lat, powstają jego symboliczne i pełne ekspresji cykle — *Prostytutek, Cyrkowców, Królów, Sędziów, Okropności wojny*. Nie są to, jak u Toulouse-Lautreca, studia obyczajowe czy Daumierowskie pamflety polityczne, ale potężne akty oskarżenia, wyrzucane z gniewem i bólem. „Wymiotował swoją epokę" — powie o nim słusznie Bloy.

Chociaż malował imaginacyjne pejzaże Ziemi Świętej, interesuje go przede wszystkim człowiek: jego maska i wnętrze. Nie uciekał się do taniego psychologizowania, ale swoją „komedię ludzką" wyraził środkami malarskimi: kontrastem, linią, walorem.

Rouault należał do pięknej epoki współżycia i wzajemnej inspiracji różnych gatunków sztuki. Jest autorem wspaniałych projektów dekoracji do *Ubu Roi*, ilustrował Baudelaire'a. Sam był także poetą, oczywiście mniej wybitnym niż malarzem, ale jego poematy — *Artysta, Miserere, Matka* (1914), *Dwa poematy* (1925), *Poemat poświęcony pamięci Klaudiusza Monet* (1927) — stanowią cenny materiał do poznania niezwykłej indywidualności „ostatniego romantyka".

Jest w życiorysie Rouaulta epizod szczególnie charakterystyczny i rażąco niedzisiejszy. Odzyskawszy, po długim procesie, z rąk spadkobierców marchanda Vollarda cykl swoich grafik, uznaje je za niedojrzałe i pali. Praktyczni Amerykanie wycenili wartość spalonych dzieł na milion dolarów.

Zupełnie nie można sobie wyobrazić, że w roku 1958 pojawia się nowy Rouault, tak samo samotny, obcy współczesnym modom, z podobną pasją, wiarą i głębią. Malarz, który — pomyślcie sami — chce poprawić ludzkość za pomocą obrazów, czyli kolorowych plam na płótnie.

Tak, tak. Gatunki się oczyszczają, specjalizacja postępuje dzielnie naprzód, artyści nie chcą zbawiać świata. Cieszmy się.

zh

PROFESOR GANSINIEC

Odszedł od nas wielki uczony, płomienny humanista, niezwykły człowiek. 6 marca obchodził siedemdziesięciolecie urodzin. Następnego dnia przewieziono go do szpitala. 8 marca już nie żył. Zawał serca.

Śmierć zabrała go w pełni sił i aktywności, zawsze młodego, zawsze skromnego, zawsze równie mocno przywiązanego do swej humanistycznej wiary, ufnego w jej prawdę i żywotność. Kiedy w październiku ubiegłego roku udało mu się, po długich i usilnych staraniach, wznowić wydawanie swego przedwojennego pisma dla młodzieży, *„Filomaty"*, nie mogąc się pogodzić z opieszałością urzędowej dystrybucji, sam roznosił do szkół krakowskich jeszcze świeże od farby zeszyty, ażeby prędzej trafiły do rąk uczniów. Na tydzień przed śmiercią donosił uszczęśliwiony, że oddał do drukarni pierwszy numer *„Przeglądu Klasycznego"* — pisma mającego być kontynuacją wydawanych przezeń w latach trzydziestych we Lwowie *„Przeglądu Humanistycznego"* i *„Kwartalnika Klasycznego"* — i że przygotowuje już numer drugi.

Swojej ogromnej wiedzy filologicznej i humanistycznej, w której niewielu

miał sobie równych wśród współczesnych, nigdy nie ukrywał zazdrośnie nie gromadził też po to, ażeby ukazać ją dopiero w postaci uczonego dzieła, opatrzonego raz na zawsze autorską pieczęcią. Dla niego ważna była prawda, a nie to, kto ją pierwszy wypowie publicznie, i czy uczyni to w postaci monografii opatrzonej całym aparatem naukowym, czy w formie popularnego artykułu, którego czytelnik nie domyślił się nawet, że to, co ma przed sobą, to nie jest przystępny wykład rzeczy już przedtem odkrytej i znanej fachowcom, lecz owoc wieloletnich badań i oryginalnej, często olśniewającej intuicji uczonego. Ta postawa wobec twórczości naukowej sprawiła, że Ryszard Gansiniec, znakomity znawca kultury antycznej, średniowiecznej i renesansowej, powaga w filologii światowej, przy tym człowiek nieznużonej pracowitości i pisarz o świetnym piórze, nie pozostawił ani jednej większej monografii, lecz wyniki swych badań, często rewelacyjne, podawał w formie artykułów, komunikatów i odczytów, i to nie tylko naukowych, przeznaczonych dla specjalistów, lecz jakże często popularnych, dostępnych już dla młodzieży szkolnej. Bezcenne owoce własnych badań i przemyśleń szczodrze rozdawał studentom na wykładach i seminariach, i w indywidualnych rozmowach i konsultacjach. Namawiał ich do publikowania swoich prac, a prace otrzymane troskliwie poprawiał, nierzadko dopisując całe ustępy, których młodociany autor nigdy by nie potrafił napisać, a które nadawały dopiero rzeczy wartość naukową. Protesty zbywał uśmiechem: „Nie jest ważne, kto to napisał, ważne jest, że tak jest i że bez tego nie byłoby dobrze".

Ten erudyta, jakich niewielu znają nasze czasy, był wrogiem wszelkich zewnętrznych objawów erudycji. Chciał być i był humanistą w ogólnoludzkim i historycznym znaczeniu tego słowa. W koleżeńskim środowisku uniwersyteckim (a był profesorem niemal przez 40 lat, w Warszawie, Poznaniu i Lwowie, a po wyzwoleniu we Wrocławiu, następnie zaś w Krakowie) był autorytetem naukowym, ale przyjaciół miał stosunkowo niewielu. Bliżsi mu byli pisarze-humaniści, z których wielu było jego uczniami, współpracownikami i przyjaciółmi, i ogromnym mirem cieszył się wśród szerokich rzesz nauczycielstwa i młodzieży. Dla tych ludzi zawsze miał czas, zawsze służył im radą i pomocą. Do ostatnich dni życia brał czynny udział w rejonowych konferencjach pedagogicznych, utrzymywał stałą korespondencję z dziesiątkami nauczycieli na prowincji, odwiedzał odległe szkoły, ażeby zobaczyć amatorskie zespoły uczniowskie odgrywające greckie dramaty, posłuchać uczniowskiego referatu czy recytacji. Zaszczytów i godności nie lubił, a i one go chyba nie lubiły; jego przyjaciele nie bez goryczy myślą o tym, że dla tego wielkiego uczonego nie znalazł się fotel w naszej Akademii Nauk — ale on sam goryczy nie odczuwał. Był człowiekiem mądrym i skromnym, w miarę posuwających się lat coraz mądrzejszym a jednocześnie coraz skromniejszym i coraz bardziej pogodnym.

Irena Krońska

IRENA SOLSKA

Było to przed laty, w Krakowie. Jako uczeń gimnazjalny wybrałem się do teatru im. Słowackiego na *Heddę Gabler* Ibsena, z gościnnym występem Ireny Solskiej. Słyszałem dużo o Solskiej, cieszyłem się, że zobaczę wielką i sławną aktorkę. Pierwsze moje wrażenie było trochę dziwne, zaskakujące. Głos Solskiej brzmiał sucho i twardo, niesamowicie, jakby matowo. Tym bardziej wstrząsający był ciąg dalszy; było coś w ruchach i postawach, w bolesnym skurczu twarzy, w sposobie wymawiania zdań — co z rozkapryszonej i gwałtownej, nieszczęśliwej, samą siebie i innych udręczającej bohaterki Ibsena czyniło postać tragiczną, wstrząsającą, niezapomnianą. Nie myślało się już o głosie — a może nawet znajdowało się w nim jakieś dziwne i nowe, nie znane dotychczas w teatrze uroki. Wzruszenie rodziło się z poczucia, że gra aktorki odkrywa w zjawiskach życia prawa dotychczas nie znane czy mało znane.

Minęło wiele lat. Tuż przed wojną, jako młody recenzent jednego z dzienników warszawskich znalazłem się na przedstawieniu ciekawej sztuki irlandzkiej: *Księżyc w żółtej rzece*. Irena Solska grała w tej sztuce rolę starej anarchistki irlandzkiej, działaczki niepodległościowej, uparcie wiernej swoim ideałom i przekonaniom. Odniosłem znów podobne wrażenie odmienności

i niezwykłości, jakie mi pozostało z *Heddy Gabler*. Z postaci granej przez Irenę Solską biła jakaś wstrząsająca siła tragizmu, jakiś nieodparty dynamizm. Żadnego poddania się teatralnym szablonom, żadnych ułatwień nie uznawała ta aktorka, już przecież ciężko chorująca. Obsada owego pamiętnego przedstawienia, *Księżyca w żółtej rzece*, była świetna, błyszczała wielkimi nazwiskami aktorskimi. A jednak samo wejście Ireny Solskiej, parę wypowiedzianych przez nią słów, kilka przenikliwych spojrzeń wystarczyły, aby tę właśnie postać wysunąć we wrażeniach widzów na pierwszy plan. I dziś znowu, po dwudziestu latach, wspominając piękne przedstawienie *Księżyca w żółtej rzece*, nie umiem i nie potrafię oddzielać tych wspomnień od gry Ireny Solskiej.

Tadeusz Peiper pisał kiedyś o przewrocie, jakiego dokonał dyrektor Tadeusz Pawlikowski w poglądach na „warunki aktorskie". Unerwienie postaci, zdolność wydobycia jej nurtu psychicznego, niezwykłość, odrębność — to były dane nowoczesne, zastępujące dawne kryteria czysto zewnętrzne. Zdaje się, że Irena Solska, która rozpoczynała swą olśniewającą karierę artystyczną w tym właśnie czasie, na przełomie XIX i XX wieku, i w tym, stworzonym przez Pawlikowskiego, klimacie stała się wręcz idealnym uosobieniem nowych poglądów na aktorstwo. Była więc w swoim zakresie reformatorką, stała się wielką aktorką nowego typu. Pisząc o polskiej sztuce aktorskiej w wydawnictwie przeznaczonym dla zagranicy (*„Le Théâtre en Pologne"*, Varsovie, 1935) stwierdzał Jan Lorentowicz, iż Irena Solska już na scenie krakowskiej i lwowskiej zdobyła sławę artystki wysoce oryginalnej, której gra była pełna niuansów, a dziś nie ma sobie równych w rolach wymagających ścisłego poczucia stylu". Niezapomniane pozostały role Ireny Solskiej w sztukach ukochanego przez nią Słowackiego: Lilla Weneda, Wdowa w *Balladynie*, Hr. Idalia w *Fantazym*, Beatrix Cenci, Salomea ze *Snu srebrnego Salomei*. Tęsknoty epoki modernistycznej wyraziła w *Erosie i Psyche* Żuławskiego jako Psyche. Świat teatralny wspomina do dziś jej Żonę w *Nieboskiej komedii* Krasińskiego w inscenizacji Leona Schillera, obok Karola Adwentowicza jako Hrabiego Henryka, w Teatrze im. Bogusławskiego.

Oglądając *Księżyc w żółtej rzece* nie przypuszczałem, że będzie to ostatnia widziana przeze mnie wielka rola Ireny Solskiej. Wybuchła wojna; za pośrednictwem Jana Sztaudyngera poznałem Solską w jej mieszkaniu na Mokotowie. Sztaudynger napisał o niej wiersz, bardzo znany. Wiersz ten zawierał m.in. następującą zwrotkę:

O, czemuż idę jak cień w ślad Twych
[nieuchwytnych kroków,
Wszak niczym więcej nie jestem, jeno
[trenem Twego uroku
I jako za suknią się wlecze koronek zwój
[po podłodze,
Jako słonecznik za słońcem, w rozkwitłej
[Twej sławie chodzę.

Po wojnie choroba nie pozwalała już grać Irenie Solskiej. Ale nie zmroziła jej entuzjazmu; Solska prowadziła jakiś czas Wydział Kultury we Wrocławiu; w 1946 roku przysłała mi dla *Listów z teatru* artykuł *Jak mówić wiersze?* Wspomina tam Osterwę i Wysocką. „Świetnie mówi Osterwa — pisała. — On wie, co mówi — jestem pewna, że nie myśli o wrażeniu, jakie wywołuje." A o Wysockiej, nie bez wzruszenia i zarazem delikatnej ironii: „Stanisława Wysocka — świetna artystka — świetny pedagog. Stwarzała tysiące teorii — a sama jakże daleka była od liczenia się z cezurami, przecinkami, kropkami... lawina słów, wyrzucanych w roli Szimeny, w roli Matki Cencich, w poezjach recytowanych — jakże daleka była od stwarzanych teorii... A przecież w każdej chwili gotowa była wrócić do roli czujnego pedagoga. Pamiętam próbę z *Cyda* (bardzo dawno) — występy teatru krakowskiego we Lwowie — ostatni raz grałam Infantkę, a Wysocka — Szimenę. Próba — mój monolog — pani Stacha słucha bardzo uważnie — skończyłam mówić — Wysocka podbiegła do mnie:

— Jak Pani doszła do takiej formy wypowiadania wiersza?

— A co, źle?

— Nie, tylko — jak?

— Nie wiem.

I rzeczywiście nie wiedziałam. Ale pamiętam: długie godziny ćwiczeń, uczenie się na pamięć wszystkiego, co mi w ręce wpadło — wsłuchiwanie się w to, co mówię — jak mówię".

„Oto znowu wspomnienia: w znanej wszystkim garderobie mistrza naszego, Ludwika Solskiego, w Teatrze im. Sło-

wackiego w Krakowie, zniszczonej przez Niemców, wśród wielu napisów był jeden: »Setki razy powtarzam każde słowo roli, zanim ośmielę się je wypowiedzieć na scenie«. Może to jest jedyna odpowiedź na pytanie: — »jak trzeba mówić?«"

To wspomnienie autobiograficzne jest, jak mi się wydaje, cennym przyczynkiem do wyjaśnienia zagadki wielkiej sztuki aktorskiej, którą kilku polskim pokoleniom objawiała, zmarła 8 marca 1958 roku, Irena Solska.

W. N.

RUMUŃSKA OFENSYWA POETYCKA NA PARYŻ

Znajomość języka francuskiego, kultury i literatury francuskiej jest w Rumunii faktem niewątpliwym. Gdy się rozmawia z pisarzami tamtejszymi, zadziwia biegła umiejętność posługiwania się francuską mową, dokładna wiedza o tym, co się w Paryżu ciekawego dzieje. Wiadomo też, że znaczna ilość osób rumuńskiego pochodzenia, począwszy od de Maxa, Panaït Istratiego i pani de Noailles, a skończywszy na Yonnelu, Elwirze Popesco i Eugeniuszu Ionesco, odgrywała i odgrywa we francuskim życiu artystycznym rolę poważną.

Mimo to Francuzi niewiele wiedzą zarówno o dawnej, jak i o nowej literaturze rumuńskiej. Owszem, podczas Festiwalu Międzynarodowego w roku 1956 podobał się publiczności i krytykom *Zgubiony list* Caragialego, grany kilka miesięcy przedtem po francusku na jednej ze scen paryskich. Utwory Luci Caragialego ukazały się zresztą po francusku, w pięknym i efektownym wydaniu. Istnieje także francuski przekład jednego z poematów utalentowanej pisarki współczesnej (która przed rokiem odwiedziła Warszawę i pozostawiła bardzo miłe wrażenie), Marii Banus. Przekład ten został wspaniale wydany w r. 1956, na bezdrzewnym papierze, z pięknymi drzeworytami.

Ciekawą jest rzeczą, że obecnie można zanotować (z gorącym uznaniem, które się tej inicjatywie należy) rodzaj „ofensywy poetyckiej" Rumunii — na zdobycie Paryża. Jeden z pisarzy francuskich, Hubert Juin, zachęcony przez dwóch przyjaciół rumuńskich, Boteza i Jebeleanu, zapalił się do tej sprawy, pojechał do Rumunii na zaproszenie Związku Pisarzy Rumuńskich i przygotował trzy książki. Pierwsza z nich, to antologia pt. *Dwudziestu poetów;* czytelnik znajdzie tu wiersze Alexandresco z lat czterdziestych ubiegłego stulecia, Alecsandri (1821 — 1890), Coşbuca, Octawiana Gogi, Bacovii, Benuca, Theodoresco i innych. Będzie to więc rodzaj przeglądu retrospektywnego — aż po wiersz *Lidice* Eugeniusza Jebeleanu, przypominający zbrodnie hitleryzmu.

Druga z tych książek to *Michał Eminesco.* Wybitny ten poeta rumuński był u nas od dawna znany i tłumaczony. (przez Emila Zegadłowicza). We Francji jest jednak nieznany, a zdaniem H. Juin reprezentuje on Rumunię i jej kulturę („podobnie jak Dante — Włochy, Hugo — Francję, a Puszkin — Rosję"). Książka poświęcona Eminesco obejmować będzie obszerne studium o tym poecie, porównywanym przez H. Juin z Keatsem, Whitmanem, Camoensem, Hölderlinem, Petöffim i Lermontowem, oraz przekłady jego utworów.

Książka trzecia — to *Wybór wierszy* Tudora Argheziego, najwybitniejszego z żyjących poetów rumuńskich. Tłumacz francuski odwiedził sędziwego i schorowanego poetę w jego mieszkaniu bukareszteńskim, został przyjęty, zgodnie ze zwyczajem, konfiturami truskawkowymi i kawą mrożoną — i wyszedł urzeczony osobowością pisarza. Książka obejmie przekłady 60 wierszy Argheziego.

Szczegół interesujący: wszystkie trzy publikacje ukażą się nakładem firmy Hautefeuille w Paryżu, specjalizującej się w poezji, a kierowanej przez naszego rodaka, Bronisława Kamińskiego z Krakowa, działającego we Francji jako Bruno Durocher. Pisaliśmy już o niezwykłej działalności tego entuzjasty, poety, prozaika i dramaturga, redaktora dwóch pięknych czasopism poetyckich, „*Caractères*" i „*Planètes*", tłumacza, księgarza, wydawcy i bibliofila, autora *Combat des ténèbres, La Foire de Don Quichotte, Le Visage, A l'image de l'homme.* Bruno Durocher oddał w ciągu 10 lat, które przebywa we Francji, niejedną przysługę poezji i sztuce, wydając na przykład utwory N. Guillen, T. Tzary, P. J. Jouve, J. Brzękowskiego (jedynego co prawda w tym zbiorze Polaka), czy odkrywając na nowo rewelacyjnego, a doszczętnie zapomnianego poetę, P. A. Birota, autora *Poème à l'autre moi* oraz drukowanego

we francuskim numerze *„Twórczości"* wiersza *Réalisme.*

Poetycka ofensywa Rumunii, podjęta przy żywym współudziale Związku Pisarzy Rumuńskich, wydaje mi się przedsięwzięciem godnym nie tylko zanotowania i pochwały, ale i uwagi. Zmierzamy ku wymianie wartości artystycznych na świecie, poezja może się stać czynnikiem łączącym narody, podobnie jak teatr, muzyka, plastyka, praca naukowa i badawcza. Ale pozostaje mnóstwo do zrobienia. Ileż niewiedzy jest jeszcze w stosunkach wzajemnych!

Czyż więc nie byłoby rzeczą pożądaną, byśmy sobie przemyśleli przykład rumuński i spróbowali zapoznać Francję z naszą poezją? W zeszłym roku mówiono o antologii poezji polskiej, którą miał wydać w Paryżu Bruno Durocher. Jakoś ucichła ta sprawa. Że Francuzi interesują się polską kulturą — potwierdzają liczne świadectwa. *„Figaro Littéraire"* zamieściło apel prof. Araszkiewicza z Lublina w sprawie pamiątek po Prusie, nazwanym przy okazji przez redakcję „polskim Dickensem". Ale brak wiadomości jest uderzający. Wspomniany H. Juin, mówiąc o Eminesco, porównuje go z poetami wielu krajów, od Węgier po Amerykę, ale nie sięga wcale po Polaków, których Eminesco wysoko cenił. Uderzające jest, że nasze związki z Czechami, Jugosłowianami i Rumunami, tak żywe przed rokiem 1918, rozluźniają się coraz wyraźniej. Pogrążać się zaczynamy w *splendid isolation.* Nowe kulturalne porozumienie polsko-francuskie przewiduje ożywioną wymianę uczonych, co jest faktem radosnym, nie czytaliśmy jednak ani słowa o wymianie pisarzy.

Brak dewiz? Zapewne. Lecz równocześnie dowiadujemy się z prasy, iż ilość wyjazdów urzędniczych wzrosła znacznie w roku ubiegłym.

Myślę więc, że Rumuni mają rację. Nie żałują oni pieniędzy na zapoznawanie Francuzów ze swoją poezją. Publikują w obcych językach wspaniałe albumy, obrazujące życie rumuńskich teatrów. Podobnie i Jugosłowianie pracują intensywnie w dziedzinie literackiego zbliżenia międzynarodowego. Rozumieją bowiem, że skąpstwo w tej dziedzinie jest w gruncie rzeczy marnotrawstwem o skutkach nieobliczalnych.

W. N.

TA RANCZEWSKI

Nie wiem, czy jest to przypadek, że wystawę zbiorową Wacława Taranczewskiego otwarto nie w „Zachęcie", lecz, jakby oficjalnie uznając, że jest to jeden z najwybitniejszych żyjących malarzy polskich — w salach Muzeum Narodowego. Tak czy owak mieliśmy możność obejrzenia jednej z najpiękniejszych wystaw ostatnich lat.

Otwiera ją *Gałąź jabłoni z ptaszkiem* (1932), soczysta, ciężka, przedmiotowa martwa natura, w której młody malarz zdaje sprawę z tego, czego nauczył się z lekcji Wenecjan i Impresjonistów. Zamyka wystawę *Martwa natura z błękitnym wazonem* (1957), przykład swoistego abstrakcjonizmu kolorystycznego, w której pełnym głosem wypowiada się widzenie własne. Jest to piękny obraz, w którym przedmioty, wyzwolone z przedmiotowości, zamienione w znaki, poddane prawom optycznej grawitacji, żyją w abstrakcyjnej przestrzeni malarskiej.

To, co najbardziej uderza na wystawie Taranczewskiego, to logika rozwoju artystycznego. Nie ma tu przechodzenia od maniery do maniery, od mody do mody. Jest natomiast bardzo wyraźny ciąg myśli artystycznej — zagadnienie rodzi zagadnienie, problem rozwiązany otwiera perspektywę na problemy nowe. Nawet tam, gdzie poszczególne okresy pozwalają kojarzyć Taranczewskiego z Waliszewskim czy Cybisem, Matissem czy Duffy — nie podobna mówić o zależnościach, lecz o podobnej metodzie.

Rozkosz obcowania z malarstwem Taranczewskiego to rozkosz rozmowy z człowiekiem o umyśle jasnym, logicznym, bystro chwytającym to, co istotne, i wyciągającym konsekwencje najdalsze. Wrażenia takie potwierdzają jego świetne cykle: *Mała malarka, Martwa natura ze świątkiem* i inne. Ten sam temat podejmowany jest tu wielokrotnie; oczyszczanie własnej wizji, przechodzenie od natury do obrazu i od obrazu do obrazu coraz bardziej autonomicznego — przywodzi na myśl fugi wielkich klasyków.

Obok obrazów „skończonych" pokazał Taranczewski swoją kuchnię malarską: szkice, notatki, zapisy tematów. Tylko bardzo wybitni malarze mogą pokazywać swój warsztat bez wstydu.

Długo można pisać o tej wystawie. Ale mierzi dotykanie czystego i pros-

ego malarstwa nadmiarem słów kuawych i bezsilnych w opisie. Można obie powtórzyć raz jeszcze pusto brzmiące „sądy syntetyczne" w rodzau: „jest to wybitny kolorysta o subelnym zmyśle dekoracyjnym" (ewenualnie: „subtelny kolorysta o wybitnym zmyśle dekoracyjnym").

Lepiej jednak poprzestać na stwierdzeniu, że Wacław Taranczewski wraz z Janem Cybisem to szczyt polskiego koloryzmu. Szczyt i — niestety — rozdział chyba ostatni.

zh

TYTUŁY DO CHWAŁY TŁUMACZY

O czasu do czasu, raz na rok co najmniej, rozlegają się, podnoszą się, brzmią donośnie głosy domagające się szacunku dla pracy tłumaczy, pracy przemilczanej, nie docenianej jak należy itp. Niechże i ja dorzucę swoje trzy grosze.

Wśród tłumaczy są istotnie niedocenieni i pokrzywdzeni. Myślę o prekursorach, o entuzjastach, o tych tłumaczach, którzy bez perspektywy dużego nakładu, bez nadziei na opłacalność pracy, z samej miłości do sztuki, dla tłumaczonego dzieła pracują nad przyswojeniem naszej literaturze rzeczy bezcennych, a trudnych, często niemożliwych do wydarcia obcym kulturom.

W roku ubiegłym ukazało się kilka takich pozycji prekursorskich. Rzecz dziwna, nie wywołały spodziewanego, żywszego echa. Już czas chyba najwyższy, żeby powstał snobizm bardziej ekskluzywny. Dotychczasowe odmiany snobizmu, odmiany bardzo powierzchowne, polegające głównie na wyodrębnianiu się od otoczenia specjalistycznym zmrużeniem oka, nie spełniają żadnych zadań kulturalnych. Może by powstał snobizm, zgłaszam propozycję, dostrzegania rzeczy wartościowych, rzeczy nie sprowadzających się do doraźnego efektu. A oto moje konkretne propozycje:

Racine i Szekspir Stendhala w przekładzie Wojciecha Natansona. *Wybór listów* Flauberta w przekładzie Wacława Rogowicza. *Pańczatantra, czyli mądrości ludzi ksiąg pięcioro* w przekładzie Wandy Markowskiej i Anny Miłskiej oraz *Kebra-Nagast, czyli chwała królów Abisynii* w przekładzie Stefana Strelcyna.

Pierwsze dwie pozycje to święto naszej romanistyki. *Listy* Flauberta to piękne uwieńczenie wieloletniej pracy świetnego tłumacza i uroczego eseisty. Wacław Rogowicz lata całe, pracowite lata swojej starości, poświęcił uwielbionemu pisarzowi. Podziwiam tę pasję, rzetelność, tę bezinteresowność, jakże dzisiaj rzadką. Wojciech Natanson to dla mnie nie tłumacz, lecz autor arcydzieła przekładu, za jakie uważam *Szkice literackie* France'a. Już sam dobór dzieł, które tłumaczy, świadczy o nim. Przekład studium Stendhala to ślad jego zainteresowań, jak wiem, najbardziej osobistych. To jeden z tych przekonywających przykładów, że tylko osobiste zangażowania naprawdę owocują.

Pańczatantra i *Kebra Nagast* to egzotyka oczywiście. Pierwsza to egzotyka mądrości, egzotyka starej kultury, autentyczny kwiat, baśń Indii. Trudno go się nachwalić i nagratulować dosyć tłumaczkom. Przekład *Kebra Nagast* bije jednak wszystkie dystanse i wszystkie egzotyzmy. Przede wszystkim zwraca uwagę nieczęsty w podobnych wypadkach stosunek do oryginału, uwidoczniony na okładce jak sensacyjny komunikat: książka została przełożona z abisyńskiego. Stefan Strelcyn, orientalista, dał we wstępie całą historię *Chwały królów* i tam odsyłam ciekawych. Powinno ich być przynajmniej trzy tysiące, bo taki jest nakład książki, a ilu ich jest tak z ręką na sercu?

Cel tej noty jest błyskawiczny: zwrócić uwagę na zjawiska godne najwyższego zainteresowania, a nie wiadomo dlaczego ukryte, nieśmiałe, umilkłe. Naprawdę nie wiadomo dlaczego.

zb

CZASOPISMA LITERACKO—NAUKOWE W KSIĘGARNIACH

1. Nic nie wspomaga ruchu książkowego wydatniej od czasopism. Śledzą systematycznie nowości wydawnicze, omawiają odpowiednie działy piśmiennictwa, przynoszą recenzje o poszczególnych nowalijkach, przeglądy bibliograficzne i noty informacyjne, odzwierciedlają nowe zjawiska literackie, począwszy od zapowiedzi aż do ocen kompetentnych i fachowych.

Ileż wspólnego z książkami ma każdy zeszyt *„Twórczości"*! O tych, które ukazały się na rynku czytelniczym, świadczy każdorazowo obszerny dział „Wśród książek", o przygotowywanych na przyszłość mówią fragmenty nowopowstających dzieł, a większość innych tekstów składa się na tomy samoistne, nie przedrukowywane i nigdy nie pojawiające się w drugiej edycji. *„Twórczość"* jest w całym znaczeniu tego słowa periodykiem książkowym, jest wydawnictwem seryjnym, złożonym już z wielu tomów.

Cóż, kiedy tych książek nie można dostać — w księgarniach!

2. To samo dotyczy większości innych czasopism społeczno-literackich, naukowych, specjalnych i popularniejszych o charakterze książkowym. Dotyczy w całej rozciągłości takich czasopism w jednolitym formacie dużej ósemki, jak *„Dialog"*, *„Język Polski"*, *„Poradnik Językowy"*, *„Mozaika"*, *„Meander"*, *„Ochrona Zabytków"*, częściowo także kwartalników: *Historycznego, Neofilologicznego* i *Prasoznawczego*, *„Pamiętnika Literackiego"* i *„Postępów Fizyki"*, które można otrzymywać wraz z niektórymi czasopismami Polskiej Akademii Nauk w księgarniach naukowych Domu Książki. Nie dotyczy przypadkowo *„Problemów"*, bo te, owszem, znajdują się w luźnej sprzedaży księgarskiej. Dotyczy natomiast w całej pełni — co najdziwniejsze! — dwutygodnika *„Nowe Książki"*, powołanego wyłącznie do wspierania ruchu książkowego, żyjącego z niego i żyjącego nim.

Czasopismo to uzupełnia rzeczowo produkcję książkową w kraju. Jest użytecznym przewodnikiem w świecie książek współczesnych, staje się wprost niezbędnym źródłem informacji literacko-naukowej dla każdego czytającego i nabywającego nowości wydawnicze. Propaguje i kultywuje literaturę na tak wysokim poziomie, jak to czyniły dawniej cenne i zasłużone periodyki: *„Książka"* (1901—22) i *„Nowa Książka"* (1934—39), choć nie dorównywa wykwintnej szacie zewnętrznej nie zastąpionego jeszcze organu Towarzystwa Miłośników Książki w Krakowie *„Silva Rerum"* (1925—39). Cóż z tego, kiedy instytucja Domu Książki nie docenia swego własnego interesu w okazywaniu należytej wzajemności czasopismom za dzisiejsze służenie książce!

Sortyment we wszystkich działach skorzystałby na tym niepomiernie, gdyby nie odmawiał sprzedaży *„Nowych Książek"*. Więcej zepewne, niż przez rozpowszechnianie źle, bo nudnie i niedołężnie robionych katalogów albo bezpłatnych biuletynów reklamowych, kosztownych niewspółmiernie do nikłych wyników ciągłego samochwalstwa wydawniczego. Niestety, trudno u nas o zjednoczenie wysiłków dla wspólnej sprawy: dobrej roboty *„Nowych Książek"* z czynnym poparciem aparatu handlowego, zajmującego się także nowymi książkami. Jak gdyby o to chodziło, że nie opłacają się skromne zarobki przy kilkuzłotowych pozycjach, że fatyga przynosi za mało doraźnych dochodów — według oświadczenia jednego z zawodowych przeciwników wprowadzania czasopism książkowych do handlu na równi z książkami.

Nie jest to docenianiem rezonansu, wywoływanego przez książki, nie jest też odpowiednią reakcją na skuteczną, rozumowaną reklamę, jakiej czasopisma przysparzają księgarniom. Bo mogłaby ona być żywsza i skuteczniejsza. W placówkach kulturalno-handlowych, pozbawionych inteligentnej obsługi, przecenia się ogólnie czasopisma jako balast zajmujący sporo miejsca w sklepie, lecz nie docenia się ich jako żywych artykułów, wspomagających wszystkie inne przedmioty handlu księgarskiego. Tylko o kierowniku księgarni, rozpowszechniającym periodyki książkowe, można powiedzieć, iż ma pełny asortyment nowości wydawniczych, że trzyma rękę na pulsie życia w świecie druków, że orientuje się w środkach ożywiających to życie, pojmuje głębszy sens kulturalno-społeczny swego zawodu, zna dobrze skutki współżycia czasopisma z książkami, że rozumie korzyści wtórne takiej pożądanej symbiozy.

W gruncie rzeczy idzie o uruchomienie w księgarniach Domu Książki sprzedaży stałej tylko niektórych czasopism książkowych. Choćby tylko w księgarniach literackich, beletrystycznych lub pełnosortymentowych, wydzielonych wielkomiejskich, wojewódzkich i powiatowych, no i w skromnych ilościach egzemplarzy.

3. Jeżeli jedna jedyna księgarnia „Czytelnika" w Krakowie, w pierwszych latach powojennych, co prawda z działem hurtowym, sprzedawała do 500 egzemplarzy każdego zeszytu *„Twórczości"*, to byłoby rzeczą słuszną

zajmować się również sprzedażą dalszych roczników czasopisma. Pewny jestem, że placówka sprzedawałaby co najmniej 50 egzemplarzy w detalu do dnia dzisiejszego... gdybym obsługiwał nadal publiczność na froncie księgarskim. Nie mógłby się on obejść żadną miarą — w pojęciu moim, ugruntowanym doświadczeniem — bez pewnych czasopism, bo zawdzięczałby im *gros* ruchu w sklepie, całe dalsze poważne zainteresowanie publiczności słowem drukowanym, ruch najmilszy i najżywszy dookoła nowości wydawniczych, całe żywe tempo tegoż ruchu.

Czymże były księgarnie „Czytelnika" w latach 1945—49, jak nie prototypem Klubu Międzynarodowej Pracy i Książki? A cóż dowodzi wyraźniej korzyści z symbiozy czysto życiowej, jak nie stały olbrzymi ruch przy ladach placówek sprzedających zarówno prasę, jak i książkę krajową i zagraniczną, zaopatrywanych jednocześnie przez „Ruch" i Dom Książki?

Nie jest to żadne nowe odkrycie, że książki znoszą doskonale towarzystwo czasopism. Że sława „Czytelnika" ugruntowana została przed kilkunastu laty na założonych periodykach, na *„Odrodzeniu"*, *„Życiu Warszawy"*, *„Przekroju"*, *„Twórczości"* i innych, jak i to, że Dom Książki nie zdoła sobie zdobyć większej popularności bez pomocy prasy. Historia księgarstwa mówi, że tego niezawodnego sposobu utorowania dróg literaturze chwytał się Michał Gröll, księgarz i drukarz ostatniego króla jegomości. To samo czynili Gebethner i Wolff, wykupując *„Tygodnik Ilustrowany"* i dzienniki, podtrzymując *„Przewodnik Bibliograficzny"* i *„Ruch Literacki"* oraz zakładając magazyn *„Naokoło Świata"*. Podobnie postępowali Glüksbergowie i Orgelbrandowie, Lewental i Unger, łącząc wydawnictwa książkowe z tygodnikami, miesięcznikami i kalendarzami, niejednokrotnie z góry deficytowymi. Taką samą drogę obrała Krakowska Spółka Wydawnicza, wydając *„Przegląd Współczesny"*, Księgarnia św. Wojciecha przez *„Tęczę"* i firma Trzaska, Evert i Michalski przez finansowanie niezapomnianej *„Nowej Książki"*.

Odżegnywanie się Domu Książki od czasopism jest błędem taktycznym i nie wytrzymuje krytyki. Pewne magazyny naukowe i literackie nie mogą obejść się technicznie bez pośrednictwa księgarzy. Nawzajem — księgarnie nie trafią z niektórymi książkami do czytelników bez pomocy merytorycznej przeglądów literacko-naukowych.

4. Jeden aktualny przykład z praktyki rozpowszechniania literatury pięknej. Na półkach księgarskich nie ma prawie nic w zakresie nowoczesnego teatru. Ale istnieje od dwóch lat świetny miesięcznik *„Dialog"*, poświęcony dramaturgii współczesnej teatralnej, filmowej, radiowej, ceniony i poszukiwany przez ludzi, którzy zdążyli się z nim bliżej zaznajomić. Miesięcznik zdobył sobie ładną pozycję na rynku, ale nie kolportażowym, bo tylko o tyle, o ile bieżące numery znajdują się w kioskach „Ruchu". Tam, gdzie powinien znajdować się przede wszystkim — w księgarniach — nie ma go zupełnie, podobnie jak *„Twórczości"*. Bieda jest z numerami minionymi obu czasopism, bo gość z prowincji ścigać musi nierozprzedane zwroty po warszawskim bruku przy okazji delegacji służbowych lub przez przyjaciół w Warszawie. Tylko tam je może zdobyć.

Toż to wstyd prawdziwy dla oświatowca prowadzącego dużą placówkę księgarską w wojewódzkim mieście, orientującego się w potrzebach rynku czytelniczego, jeśli nie ma u niego *„Dialogu"* w dziale teatraliów. Zapobiegliwy sprzedawca powinien trzymać jakąś ilość egzemplarzy każdego zeszytu, stosownie do zapotrzebowania, które stara się bezwzględnie zaspokajać, wedle własnego węchu, bodaj jeno dla honoru domu. Handlowiec nic nie ryzykuje, gdyż otrzymać może pismo od nakładcy normalnie do sprzedaży komisowej, rozliczenia czyni w umówionym terminie i zwraca nierozprzedane egzemplarze po upływie ustalonego okresu. Dopiero przy dokonywaniu ostatecznych rozliczeń z wydawcą lub hurtownią zatrzymuje pewną ilość egzemplarzy do kompletów, znów w miarę własnego wyczucia rynku i uznania, żeby nie mieć zupełnie pustej półki w odpowiednim dziale. Czyż nie łatwo sprzedać roczniki *„Dialogu"* w każdej wielkomiejskiej księgarni? Czyż nie są do sprzedania roczniki *„Nowych Książek"* za rok 1957 z indeksem, podobnie jak roczniki *„Języka Polskiego"* i *„Ochrony Zabytków"*? Po kilka kompletów zaryzykować może — zależnie od przedsiębiorczości i pojmowania zadań placówki kulturalnej — kierownik każdej ruchli-

wej księgarni, licząc na odstąpienie ich bibliotece społecznej, która nie miała sposobności zaopatrzenia się w roczniki we własnym zakresie. Zbiory czasopism to nader interesujące książki we wszystkich bibliotekach, lubiane i cenione przez publiczność coraz więcej z upływem lat, żądane zależnie od tego, czy się tam znajdują, dostępne, zalecane i przypominane przez wykwalifikowanych kolporterów i bibliotekarzy. Komplety czasopism współczesnych, to podstawowe dzieła w każdej bibliotece publicznej bez wyjątku, choć tak nie doceniane na froncie walki o oświatę w Domu Książki.

5. To prawda, że jedyną gwarancją regularnego i niezawodnego otrzymywania czasopism jest prenumerata. Ale prawdą również jest, że wielu ludzi nie nabędzie czasopism zupełnie, jeśli ich nie otrzymuje w sprzedaży pojedynczej, w podróży i na urlopie, na marginesie dialogów, lub jeśli w numerze nie znajduje nic specjalnego dla siebie. Że ludzie zdobywają się prędzej na wydatek mniejszy i dorywczy aniżeli okresowy, zobowiązujący i znaczniejszy. Przebóg! nie starcza także na to środków, co w oczy nie wpada. Nawet prenumerata wymaga agitacji, pokazów, demonstracji towaru, wprowadzenia go na rynek, czemu służy dogodniej księgarnia aniżeli kiosk uliczny. Szczególnie księgarnia ulubiona czy wybrana, z uprzejmą, nie wyniosłą i nie zdawkową obsługą.

6. Wszystkie te uwagi adresowane są do Domu Książki, który zdaje się nie liczyć ani z potrzebami publiczności w tym stopniu, jak jego poprzednicy na polu księgarstwa, ani z doświadczeniami własnych swych pracowników, ani z dezyderatami współczesnych wydawców. Faktem jest, że publiczność z natury rzeczy widziałaby chętnie w komisach księgarskich czasopisma typu określonego w niniejszej notatce, wydawnictwa należące do serii książkowych, analogicznie do takich, wychodzących również periodycznie, jak *Encyklopedia Współczesna, Biblioteka Dwudziestolecia, Klub Interesującej Książki* i innych. Jednakże znacznej części tych wydawnictw, którym Dom Książki winien jest najdalej idące poparcie, dostać tam nie można, ku niepowetowanej szkodzie ruchu kulturalnego.

Antoni Trepiński

AMATORSZCZYZNA

Na brak wstępów narzekano ostatnio. Otrzymać książkę nieznanego autora bez jednego słowa wyjaśnienia, kto on, gdzie i kiedy żył, to oczywiście denerwujące. Sam do dziś nie wiem np., kto to jest Traven — Niemiec, Amerykanin czy Hiszpan? Trzeba więc, trzeba koniecznie, kilkoma chociażby zdaniami poinformować czytelnika, by przynajmniej wiedział, z której strony świata ma się spodziewać następnej książki czytanego autora albo z której strony świata nowa książka mu zagraża.

Brak wstępów jest więc denerwujący. Ale to nic. Zdenerwowanie, prawdziwe zdenerwowanie, zaczyna się dopiero od wstępu. Są bowiem takie wstępy, które doprowadzają do pasji, wstępy zwodnicze, łudzące obietnicami, zapowiadające Bóg wie co, by ofiarować papier, okropny papier, blagę. O jednym takim wstępie słów kilka.

Paul-André Lesort: *Nić życia*, dwa tomy, wydawnictwo „Pax". Autor nieznany, cena słona (55 zł), wydawnictwo w dziedzinie przekładu budzące pewne zaufanie. Wziąć, nie wziąć — ważę dwa tomy w ręku, waham się, zaglądam do środka: oho, jest wstęp także. Szybko czytam, autor wstępu nie ukrywa swego stanowiska, jasno, wyraźnie, coraz jaśniej, coraz wyraźniej, a więc, jak trzeba, informuje: „Jego (autora) książki... żądają myślenia". Świetnie, o to chodzi, myślę. „Zestawiłbym więc *Nić życia* — ciągnie dalej autor wstępu — *z Tristanem i Izoldą, Heloizą i Abelardem* Helen Waddel, *Wierną rzeką* Żeromskiego, *Sławą i chwałą* Jarosława Iwaszkiewicza, z niektórymi utworami Elizy Orzeszkowej i Marii Dąbrowskiej". Ho, ho, tylko z niektórymi, to ci pisarz, myślę, a ja się wahałem! Czytam jeszcze: „Jest to dzieło kontynuujące najlepsze tradycje wielkiej epiki francuskiej, która swymi największymi osiągnięciami zawsze towarzyszyła wiernie pochodowi historii. Ostatnie wielkie nazwiska na tej drodze to Romain Rolland, Anatol France, Roger Martin du Gard, Jules Romains. — Paul-André Lesort staje się ich godnym kontynuatorem". Zacukałem się trochę przy Romainsie, ale ostatecznie! Kontynuator Martin du Garda przypominający Żeromskiego, Iwaszkiewicza, Orzeszkową, Dąbrowską — na cóż jesz-

cze czekam? Wybuliłem 55 złociszów i wziąłem tę rewelację.

Pieniądze są ostatecznie do wydawania. Niech tam! Ale strawiłem cały wieczór na czytanie rzeczy nic (dosłownie) niewartej. Czegoś tak płaskiego, tak idiotycznie nudnego, bo nudnego wszystkim: fabułą, myślą, formą, dialogiem, stylem, nie czytałem, jak czytam. Prócz dobrej woli autora, w tej książce nie ma nic, przysięgam. Po co to wydano? „Pax" zapewne ma jakieś zobowiązania, wyznaniowe może, jego sprawa. W to się nie wtrącam. Ale mam pretensję, i to poważną pretensję, do autora wstępu. Tak nie wolno. Nie wolno ustawiać mylnych, zwodniczych, ot na ten jeden raz zmajstrowanych hierarchii wartości, nie wolno szermować znakomitymi nazwiskami tak sobie, by ładniej brzmiało, nie wolno nicości windować na któreś tam piętro literatury. Są czytelnicy, którzy to wezmą na serio. Nie chodzi o to, że Paul-André Lesorta będą uważali za świetnego pisarza. To nie ma znaczenia, to mu ani nie pomoże, ani nie zaszkodzi. Ale chodzi o to, że ufając autorowi wstępu, te „wartości", które znajdą w powieści pt. *Nić życia* będą uważali za wartości rzeczywiste, za wzór literatury, chodzi o to, że stracą smak i rozeznanie.

I po co to?

b

„ANIA Z ZIELONEGO WZGÓRZA" DLA PUSZCZALSKICH

Franciszka, Nelle, Jacquotte, Babeth to cztery siostry, których sentymentalne losy opowiada pani Noëlle Greffe w dwóch książkach: *Zakochane z Marsylii* i *Zielone winogrona*. Obie książki zostały wydane przez „Iskry". Przeczytałem je właśnie. Ze zdumieniem. Myślę, i z trudem się domyślam, dla kogo, dla jakiego czytelnika są one przeznaczone. Wydawnictwo co prawda w nocie informacyjnej nie ukrywa przeznaczenia tych książek pisząc: „Wzbudzą zainteresowanie czytelników, a w szczególności — młodych czytelniczek".

Sentymentalne losy czterech sióstr są bardzo sentymentalne. Franciszka, Nelle, Jacquotte i Babeth wchodzą w to, co się nazywa życiem, bez żadnego tzw. bagażu. Ich świadomości są puściutkie, zainteresowania minimalne. Wybucha wojna, ciężkie czasy okupowanej Francji, wszystko to gdzieś daleko, jak dekoracje. Siostry kochają się (w chłopcach), mają narzeczonych, kochanków, zachodzą w ciążę, zazdroszczą sobie wzajemnie, nie tylko zazdroszczą — odbijają sobie nawet narzeczonych, a więc to już nawet nie sielanka. Co tu więc jest takiego, że to się specjalnie nadaje dla młodych czytelniczek?

Jest w tych dwóch książkach pokazany świat normalny, odarty ze złudzeń, blaski i nędze miłości, skłonności erotyczne, wszystko, co się składa na tzw. życie. Siostry nie są specjalnie oszczędzane przez los i to jest widoczne. Ale widoczne jest jeszcze coś innego: to wszystko pływa w sentymentalnym, głupiutkim sosie. Te cztery siostrzyczki są dorosłe fizjologicznie, sercowo i erotycznie, ale są dziecinne umysłowo, mają wąziutkie horyzonciki; są narzeczonymi wzdychającymi, zawiedzionymi i uwiedzionymi i niczym więcej. I dlaczego to ma być lektura dla młodych czytelniczek?

Młode czytelniczki mają prawo, co tam prawo, obowiązek, wiedzieć prawdę o życiu. Oczywiście że literatura ma im tę prawdę powiedzieć. Ale przecież nie taka literatura wysterylizowana ze wszystkich wartości. Czy młodym czytelniczkom trzeba tylko mówić o miłości i erotyce, i tylko w sosie sentymentalnym, a jako bohaterki, te przykłady i wzory do naśladowania, podsuwać im puszczające się gąski? Dać im prawdziwy ferment życia i miłości. A więc prawdziwą literaturę. Dobra literatura nikomu nie zaszkodziła jeszcze, dlatego chociażby, że nie fałszuje proporcji. A taka Ania z Zielonego Wzgórza, która się puszcza, to i śmieszne, i żenujące jednocześnie.

b

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

Fredro Aleksander — *PISMA WSZYSTKIE*. Wydanie krytyczne. Opracował Stanisław Pigoń. Wstępem poprzedził Kazimierz Wyka. Tom IX. *KOMEDIE*. Seria druga. III. *Rewolwer — Godzien miłości — Teraz — Koncert — Z jakim się wdajesz, takim się stajesz — Świeczka zgasła*. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 434, 6 nl.

Frycz Modrzewski Andrzej — *DZIEŁA WSZYSTKIE*. Tom IV. *Pisma. 1560—1562*. Tłumaczyli z jęz. łacińskiego: Edwin Jędrkiewicz, Irmina Lichońska, Wanda German. Wstęp Łukasza Kurdybachy. Redakcja naukowa przekładu oraz komentarze Konrada Górskiego. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 370, 2 nl.

Irzykowski Karol — *Pałuba. Sny Marii Dunin*. Okładkę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957; str. 425, 3 nl.

Mickiewicz Adam — *UTWORY WYBRANE*. Tom. IV. *Pan Tadeusz*. Tom V. *Listy*. Warszawa, „Czytelnik", 1957; tom IV, str. 390, 2 nl; tom V, str. 191, 5 nl.

Niemcewicz Julian Ursyn — *Pamiętniki czasów moich*. Tom I i II. Pierwsze wydanie według obszerniejszej wersji rękopiśmiennej. Tekst opracował i wstępem poprzedził Jan Dihm. Przypisy opracowali: Zofia Lewinówna i Jan Dihm. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; tom I str. 442, 2 nl; tom II str. 446, 2 nl.

Orzeszkowa Eliza — *Nad Niemnem*. Tom I/II. Tekst i przypisy opracowała Helena Limanowska. Okładkę projektował Andrzej Cyrano. Kartę tytułową Zofia Czerwińska. (Nasza Biblioteka). Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; tom I str. 280; tom II str. 296.

Żeleński Tadeusz (Boy) — *PISMA*. Tom IX i X. *Mózg i płeć*. Część druga i trzecia. Tomy opracował Jan Kott. Objaśnienia Piotra Koncewicza. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; tom IX str. 350, 6 nl; tom X str. 355, 1 nl.

Klasycy literatury obcej

Fournier Alain — *Mój przyjaciel Meaulnes*. Przełożyła Anna Iwaszkiewiczowa. Okładkę i obwolutę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 237, 3 nl.

France Anatol — *Poglądy księdza Hieronima Coignarda*. Przełożył Franciszek Mirandola. Opracowanie graficzne: Andrzej Heidrich. (Symposion). Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 182, 2 nl.

Gorki Maksym — *PISMA*. Wydanie w szesnastu tomach pod redakcją Tadeusza Zabłudowskiego. Słowo wstępne Leona Kruczkowskiego. Tom XV. *Krytyka literacka. Eseje. Publicystyka. Wybór*. Tłumaczyli: Jadwiga Dmochowska, Witold Giełżycki, Stefan Klonowski, Zofia Kwiecińska, Alicja Sternowa, Roman Zimand. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 529, 3 nl.

Kalidasa — *Siakuntala*. Przełożył z oryginału sanskryckiego Stanisław Schayer. Opracował Eugeniusz Słuszkiewicz. (Biblioteka Narodowa Seria II. Nr 111). Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. 186, 2 nl.

London Jack — *DZIEŁA WYBRANE*. Tom IX. *Księżycowa dolina*. Przełożyła Krystyna Tarnowska. Teksty poetyckie przełożył Włodzimierz Lewik. Opracowanie graficzne: Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 574, 2 nl.

Prévost — *Historia Manon Lescaut i kawalera des Grieux*. Przełożył i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński (Boy). Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. (Biblioteka Arcydzieł). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958; str. 179, 5 nl.

Spectator. Wybór. Przekład, wstęp i objaśnienia Zofii Sinkowej. (Biblioteka Narodowa. Seria II. Nr 110). Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; CXVII, 1 nl, 564, 2 nl.

Zola Emil — *ROUGON-MACQUARTOWIE.* Tom V. *Grzech księdza Mouret.* Przełożyła Izabella Rogozińska. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 330, 2 nl.

— *ROUGON-MACQUARTOWIE.* Tom VI. *Jego ekscelencja pan minister Rougon.* Przełożyła Aleksandra Olędzka-Frybesowa. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 374, 2 nl.

Mickiewicziana

Dernałowicz Maria, Kostenicz Ksenia, Makowiecka Zofia — *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798—1824.* Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 549, 3 nl.

Poezja

Broniewski Władysław — *Poezje.* Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 135, 1 nl.

Januszewska Hanna — *Wróżka.* Ilustracje i okładka: G. Rechowicz. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 87, 5 nl.

Kopaczyński Kazimierz — *W ucieczce.* Wrocław, Związek Literatów Polskich, 1957; str. 16.

Kozioł Urszula — *Gumowe klocki.* Wrocław, Związek Literatów Polskich, 1957; str. 16.

Mandalian Andrzej — *Czarny wiatr.* Okładkę projektował Władysław Brykczyński. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 57, 3 nl.

Majakowski Włodzimierz — *Poezje.* Przekład zbiorowy z rosyjskiego. Pod redakcją Mieczysława Jastruna, Seweryna Pollaka, Anatola Sterna, Adama Ważyka. Obwolutę i tłoczenia projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Czytelnik", 1957; str. 770, 2 nl.

Miłanczówna Elżbieta — *Podróż.* Wrocław, Związek Literatów Polskich, 1957; str. 16.

Miszewski Mieczysław — *Poręcze świateł.* Wrocław, Związek Literatów Polskich, 1957; str. 15, 1 nl.

Nowak Tadeusz — *Jasełkowe niebiosa.* Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 84, 2 nl.

Radek Zygmunt — *Miasto i ludzie.* Okładkę projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 38, 2 nl.

Staff Leopold — *Dziewięć muz.* Opracowała graficznie Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 77, 7 nl.

Świrszczyńska Anna — *Liryki zebrane.* Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 142, 2 nl.

Zonszajn Jakub — *Rozdroża.* Wrocław, Związek Literatów Polskich, 1957; str. 16.

Proza

Bekier Aleksander (Ferry) — *Salud Camaradas!* Rysunki Sima. Okładkę i stronę tytułową projektowali Teresa i Jan Kosińscy. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1957, wydanie I; str. 261, 3 nl, 7 knl.

Brzechwa Jan — *Gdy owoc dojrzewa.* Okładkę i obwolutę projektował Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 470, 2 nl.

Bunsch Karol, Hamera Bohdan, Meissner Janusz, Pauksztа Eugeniusz, Sadzewicz Marek — *W polu i kniei.* Okładkę i stronę tytułową projektował A. Jeżowski. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1958, wydanie I; str. 256, 4 nl.

Bystrzycka Zofia — *Samotność.* Powieść. Okładkę projektowała Liliana Baczewska. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 402, 2 nl.

Čapek Karol — *Hordubal. Meteor. Zwyczajne życie.* Przełożył Paweł Hulka-Laskowski. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. (Powieści XX wieku). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 511, 5 nl.

Dudincew Włodzimierz — *Nie samym chlebem...* Tłumaczyły: Janina Dziarnowska, Zofia Gadzinianka, Maria Pietkiewicz. Okładkę projektował Wojciech Wenzel. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 546, 2 nl.

Gide André — *Lochy Watykanu.* Przełożył Tadeusz Żeleński (Boy). Obwolutę i tłoczenia projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 300, 4 nl.

Gojawiczyńska Pola — *Dziewczęta z Nowolipek.* Opracowanie graficzne: Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie VIII; str. 296, 4 nl.

— *Rajska jabłoń.* Opracowanie graficzne: Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie IX; str. 455, 1 nl.

— *Rozmowy z milczeniem.* Opracowanie graficzne: Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 97, 3 nl.

Gajda Roman — *Ludzie ery atomowej.* Powieść fantastyczno-naukowa. Okładkę projektował Roman Cieślewicz. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 317, 3 nl.

Gras Félix — *Batalion marsylski.* Powieść historyczna. Przełożyła Katarzyna Witwicka. Wstępem i posłowiem opatrzył Stanisław Majewski. Okładkę i kar-

tę tytułową projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 252, 4 nl.

Hemingway Ernest — *Komu bije dzwon.* Tłumaczył Bronisław Zieliński. Obwolutę i tłoczenia projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 631, 1 nl.

Lanoux Armand — *Dzień dobry, mistrzu.* Tłumaczyła Hanna Szumańska-Grossowa. Wiersze przełożył Jerzy Zagórski. Okładkę i obwolutę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 594, 2 nl.

Lindsay Jack — *Moment wyboru.* Tłumaczył Jan Rusiecki. Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 541, 3 nl.

Maurois André — *Wrześniowe róże.* Tłumaczyła Maria Wisłowska. Wiersze tłumaczył Stanisław Średnicki. Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 234, 2 nl.

Monsarrat N. — *Okrutne morze.* Tłumaczyła Maria Boduszyńska. Okładkę i stronę tytułową projektował Adam Werka. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1957, wydanie I; str. 430, 2 nl.

Ponitycki Józef — *Łosoś nie dziewczyna.* Okładkę projektował Maciej Hibner. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 236, 4 nl.

Rudnicki Adolf — *WYBÓR. Opowiadania. Kartki sportowe. Niebieskie kartki.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957; str. 275, 5 nl.

Saliński Stanisław Maria — *Hieroglify.* Powieść. Okładkę projektował Antoni Pucek. Mapkę wykonał Paweł Saliński. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 372, 4 nl.

Steinbeck John — *Kasztanek i inne opowiadania.* Tłumaczyli: Ariadna Demkowska, Ryszarda Grzybowska, Krzysztof Klinger, Juliusz Kydryński, Eleonora Romanowicz, Artur Sandauer, Jan Zakrzewski, Maria Zenowicz. Opracowanie graficzne: Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 289, 3 nl.

— *Księżyc zaszedł.* Tłumaczyła Kazimiera Muszałówna. Projekt obwoluty i karty tytułowej J. S. Miklaszewskiego. Warszawa, „Czytelnik", 1957; str. 147, 1 nl.

— *Tortilla Flat.* Przełożył Jan Zakrzewski. Ilustracje i obwoluta: Jan Młodożeniec. Warszawa, „Czytelnik", 1957; str. 267, 1 nl.

Reportaże

Budrewicz Olgierd — *Sygnały z trzech kontynentów.* Obwolutę projektował Janusz Grabiański. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 165, 3 nl.

Jasienica Paweł — *Kraj nad Jangtse.* Obwolutę projektował Antoni Pucek. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 237, 3 nl.

Kisch Egon Erwin — *Raj amerykański.* Tłumaczyły z niemieckiego Maria Wolczacka i Janina Marecka. Okładkę i kartę tytułową projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1957, wydanie II; str. 374, 2 nl.

Listy, wspomnienia

Korespondencja Karola Estreichera z Marią i Felicjanem Faleńskimi (1867—1903). Z autografu wydała i komentarzem opatrzyła Jadwiga Rudnicka. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. 288, 2 nl.

Listy Krzysztofa Opalińskiego do brata Łukasza. 1641—1653. Pod redakcją i ze wstępem Romana Pollaka. Tekst przygotował Marian Pełczyński. Komentarz opracowali: Marian Pełczyński i Alojzy Sajkowski. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. XLVIII, 552, 1 knl.

Esej, krytyka

Conrad żywy. Książka zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na obczyźnie. Redakcja: Wit Tarnawski. Okładka: Zygmunt Turkiewicz. Londyn, B. Świderski, 1957; str. 300, 4 nl.

Ostrowski Witold — *Wczesna poezja Alfreda Tennysona.* Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. 119, 1 nl.

Sandler Samuel — *Ze studiów nad Świętochowskim.* Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 357, 3 nl.

Satyra

Polanowski Tadeusz — *Taniec wśród łuków.* Ilustrował Jerzy Srokowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 159, 1 nl.

Samozwaniec Magdalena — *MOJA WOJNA TRZYDZIESTOLETNIA. Felietony. Na ustach grzechu. Wielki szlem. Maleńkie karo.* Ilustrowała Maja Berezowska. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie II; str. 413, 3 nl.

JĘZYKOZNAWSTWO

Dłuska Maria, Kuryś Tadeusz — *Sylabotonizm.* Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. 374, 2 nl.

Nitsch Kazimierz — *Dialekty języka polskiego.* Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. 122, 2 nl.

Cena 10 zł

037470

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

Szalom Asz — Spojrzenie wstecz · Zbigniew Bieńkowski — Michaux, wyobraźnia prewencyjna · Izrael Emiot — Wiersze · Lew Kwitko — Wiersze · Jerzy Lisowski — Henry Miller · Henri Michaux — Niejaki Piórko · Henry Miller — Via Dieppe — Newhaven · Jigal Mosinzon — Sierżant Grin